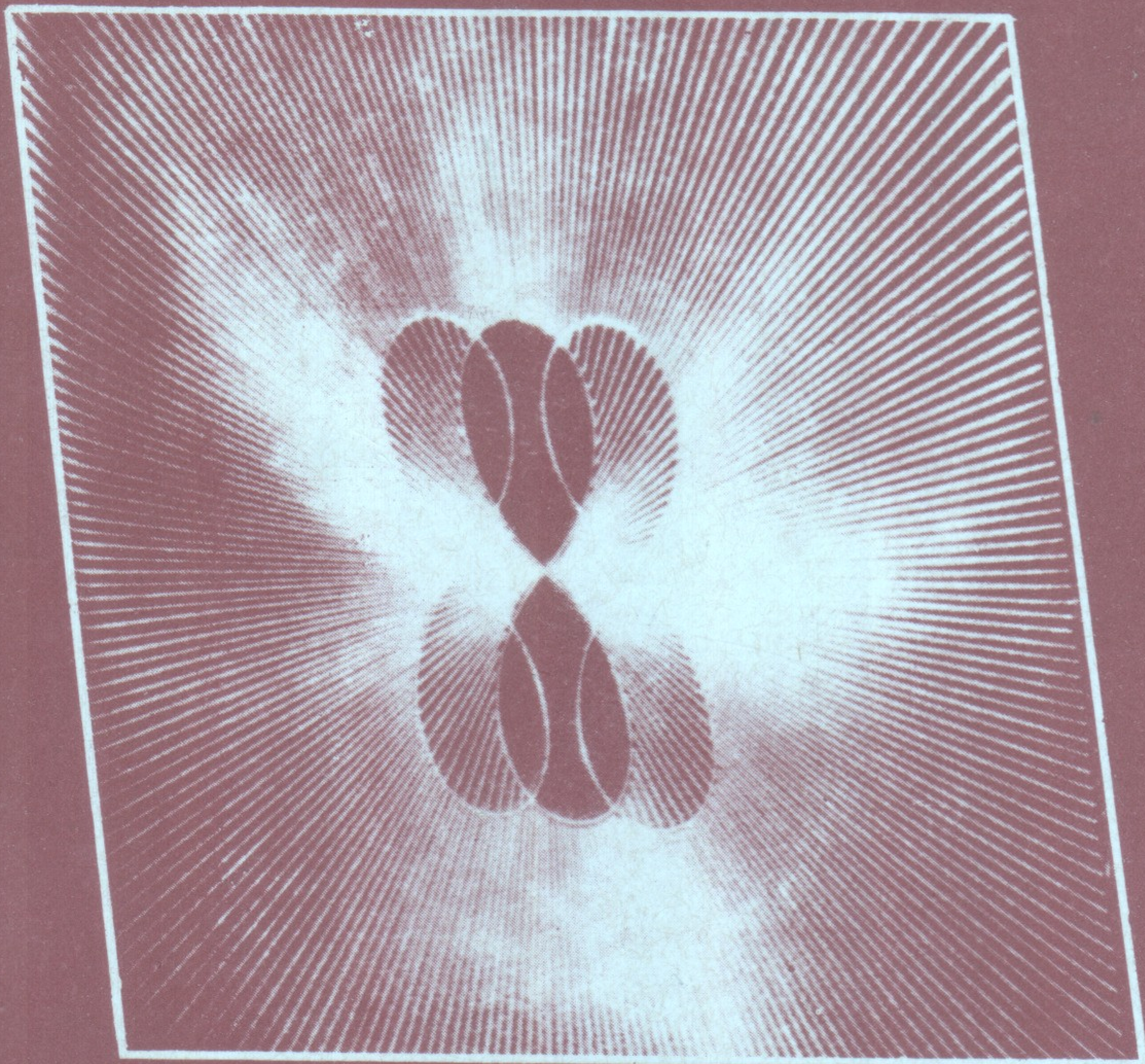
سمويل. ر. ليفن

البنيات اللسانية في الشعر

ترجمة : الولي محمد . التوزاني خالد



منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي

الحوار



البنيات اللسانية في الشعر

منشورات الحوار الأكاديمي
الصف الضوئي وأشغال المختبر : دار الخطابي.
السحب : مطبعة فضالة
رقم الايداع القانوني : 728/ 1989.

سمويل ر. ليفن

البنيات اللسانية في الشعر

ترجمة : الولي محمد ـ التوزاني خالد

تقديم

يمثل كتاب سمويل ر. ليفن S.R. Levin **البنيات اللسانية في الشعر** المنشور سنة 1962 والـذي أعيد طبعه مرات عديدة مدخلا أو محطة ضرورية لكل من يهتم بالكشف عن الطبيعة المستغلقة للغة الشعرية. وقد كان الكتاب موضوعا للثناء في غالب الاحيان، وتعـرض للنقـد في مناسبات غير قليلة. ويعتبر الكتاب مرجعا بالنسبة لكل مهتم بالنسيج الشكلي للشعر.

لنتـأمـل تاريخ نشره 1962، حيث كان ليفّن واقعا تحت تأثير الاحداث الجـديدة؛ فتشومسكي كشف عن أول صياغة لفكره النحوي (البنيات التركيبية 1957) ودشن جاكبســون، وصرحُ النزعة المناقضة للذهنية antimentalisme قد انتابه التصدع بفعل المدرسة التوليدية، مرحلة جديدة مثمرة فكريا. وذلك بزرعه في الـولايات المتحـدة الاهتـمام باللغـة الأدبية ذلك الاهتمام الذي ميز الباحثين الاوربيين (وصادف ذلك اهتمام كثير من أنصار النقد الجديد الأمريكيين) والذي نفاه بلومفيلد من مفكرة اللسانيين. هذان التأثيران بارزان في كتاب ليفّن. فتأثير تشومسكي ينكشف من خلال السؤال حول نمط النحو الذي يستطيع الاحاطة بالكلام الشعري؛ ويبرز أثر جاكبسون في اهتمام ليفّن. بمبدإ غني هو التكرار الذي سبق لجاكبسون أن وصفه في **اللسانيات والشعرية** قبل ان يعمد واضع هذا المبدإ إلى تطبيقه على نصوص ملموسة. لقد تم تناول المسألة الأولى ـ كيف يمكن ادراج النحو في مجال دراسة الشعر؟ ـ في الفصل الثاني. والمفترض أن ليفّن تبنى مفهوما للنحـو هو عينـه المفهوم الذي حدده تشومسكي وهو عبارة عن عدد محصور من اصناف العناصر اللغوية وعدد محصور من القواعد. وينبغي لهذه القواعد اعتمادا على تلك الاصناف أن تولد كل الجمل المقبولة في اللغة. الا أن الكثير من الاقوال التي تتحقق في الشعر ـ عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى ـ ما كان بالامكان توليدها اعتمادا على قاعدة نحوية، وسيجد اللساني الذي يسعى الى فهمها نفسه مضطرا الى مواجهة النحو العياري لأجل تغيره بواسطة عمليتين متعارضتين: الاولى

هي الغاء قيود القواعد والثانية هي إقامة قيود جديدة لم تكن ضرورية لأجل توليد جمل الكلام العادي. والنتيجة هي تأويل الشعر بوصفه انزياحا عن جمل النحو العياري أو تنويعا عنها.

هناك امكانية لحل آخر، يقترحه بوجلان، وهو تأسيس نحو موسع يستوعب القواعد التوليدية للغة العادية كما يستوعب قواعد اللغة التي يسميها غير معتادة «non casaul» حيث يمثل كما هو واضح الكلام الشعري والكلام المعتاد «casual»

ويجد الاقتراحان صدى في ليڤن، وبدون أن يستميله أي واحد منهما فقد تقدم بحل آخر وهو يتمثل في إنشاء نحو يخص الشعر وحده. ومهما كان الحل الذي تم تبنيه فالواضح هو أن نحوا مناسبا للشعر ينبغي له أن يتخطى حدود الجملة تلك الحدود التي رسختها التقاليد البنيوية، ورسخها تشومسكي نفسه باعتبارها شيئا يخص اللسانيات. وذلك يعود الى ان الظواهر الشعرية الشكلية يمكن أن تتحقق داخل الجملة ولكن هذه الظواهر تمتد عادة على طول العديد من الجمل وقد تتخطى ذلك لتشمل النص بأتمه. إن اتساع الحيز ضروري لكي يتمكن الشعر من أداء الوظيفة التكرارية التي وصفها جاكبسون وتبناها ليڤن معتبرا إياها المفتاح المفسر للغة الشعرية.

إن فهم هذا الكتاب لا يتطلب القراءة المسبقة والمفصلة لاعمال جاكبسون، إلا أن الالمام بهذه الاعمال مسعفة على جعل كتاب ليڤن شفافا، لأن هذا عبارة عن تركيب مختصر للافكار التي صاغها جاكبسون وزملاؤه في حلقتي براغ وموسكو واغتنى بالاضافة الى ذلك، بالافكار التي تمت صياغتها قبل ذلك باعوام كثيرة من قبل هوبكانس Hopkins . وتختص لغة الأدب حسب هذه الافكار، بسيادة الوظيفة الشعرية فيها، تلك الوظيفة التي تكون فعالة باثارة الانتباه وتوجيهه نحو اللغة نفسها وشكلها التلفظي الملموس. ويتحقق هذا في رأي هوبكانس ـ جاكبسون بفضل التكرارات أو التواترات المتحققة في المستويات اللغوية المختلفة: الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية.

هذه هي نقطة الانطلاق عند ليڤن الذي يعتبر البنية المساة عنده **الازدواج** بنية أساسية (وان لم تكن هي وحدها الاساسية؛ فان ليڤن يحصر اهتمامه فيها). والازدواج علاقة تكرار يقيمها دليلان **متماثلان**.

يكرس المؤلف الفصل الثالث لضبط مفهوم المماثلة على المستوى الاستبدالي وعلى المستوى المركبي، وذلك سعيا إلى ضبط المقصود بتواتر أو بتكرار دليلين أو أكثر، والى تحديد المواقع التي ينبغي أن تظهر فيها هذه الدلائل لكي تكون موضع عناية التحليل اللساني لنص معين. تلك صفحات تمتاز بوضوح نادر ولا تقتضي الكثير من الشروح، وتمثل المدخل الضروري لإدراك المفهوم الاساسي الذي هو الازدواج الحاصل بين دلائل متماثلة شكليا أو دلاليا. ينبغي التشديد على أن **الازدواج**، لكي يعتبر بنية شعرية، ينبغي له أن يقوم في مواقع متماثلة أيضا ضمن السلسلة الكلامية (ويمكن لهذه أن تكون بامتداد يتخطى حدود الجملة). إن التماثل يظهر حينما تكون المواقع **متقابلة أو متوازنة**. يتحدث ليفن عن **مواقع متقابلة** حينما يتعلق الأمر بكلمات تضطلع بنفس الوظيفة النحوية في علاقتها بلفظ واحد

اكبح **رغباتي وآمالي** (بيا مديانا) (Villamediana)
اتخذ من **الصنوبر والحور** حواجز (بييگاس) (villegas)

لست أدري ما الشيء الذي أبحث عنه أبديا
في الارض، والهواء، والسماء (رسلیادي كاسترو)
(Rosalia de Castro)

وعن مواقع متوازنة حينما تتزواج الاطراف بفضل أدائهما لنفس الوظائف في الجمل المختلفة.

ذلك المعدود من بين الابطال
الذي يستحق الجزاء، لا من يناله (اندرادا) (Andrada)

هناك ازدواج موقعي في هذا البيت [. . . .] بين الذي وبين من المعتبرين مسندا اليهما، وبين الجزاء وبين الضمير (هُ) المعتبرين مفعولين، وبين يستحق وبين ينال الفعلين، ويتقوى الازدواج لانتظام تلك الوظائف بنفس الطريقة (المسند اليه - المسند = الفعل + المفعول - لا - المسند اليه - المسند = الفعل + المفعول.).

وبديهي أن تظهر في هذه المواقع المقابلة أو المتوازنة الفاظ مترادفة أو شبه مترادفة **الرغبات والآمال**، أو الفاظ تقوم بينها علاقة الخاص بالعام **الحور والصفصاف** او التعارض. وبصفة عامة فإن الامر يتعلق بكل الالفاظ التي تربط بينها وشائج دلالية.

الا أننا نجد في الشعر الى جانب هذه الانتظامات المتماثلة تركيبيا و/ أو دلاليا تكرارات يسميها ليفن «الهيكل الاصطلاحي». وهذه عبارة عن مجموع المواضعات الخارجية عن القصيدة، تلك المواضعات التي يلتزم بها الشاعر حينما يقبل مواضعات عروضية محددة. وهذه المواضعات هي الوزن (تكرار عدد معين من المقاطع بعد وقفة متكررة)؛ والارتكاز أو النبر الايقاعي الذي يجعل من المواقع التي يتحقق فيها مواقع متماثلة. مثال ذلك: Infáme tùrba de noctùrnas áves كما يجعل المقاطع والفونيمات التي تحيط به متماثلة أيضا؛ والقافية التي تفرض تكرار الفونيمات في أماكن ثابتة وبعد فترات ثابتة بشكل مسبق، وهذا يجعل من هذه المواقع مواقع متمثالة؛ ومن هذه المواضعات أيضا الجناس، الخ. يكرس ليفن لهذا العامل الشعري الرابط الفصل الخامس ضمن كتابه.

إن التماثلات التي يقوم عليها إزدواج الدلائل (وهي دلائل منتمية الى مستويات الأصوات أو الكلمات أو الجمل) على امتداد القصيدة تؤكد، في رأي ليفن، ما يثبته النقد الأدبي القائل بعدم إمكان الفصل بين المحتوى والشكل في النص الشعري. إن الأمر يتعلق بحدس يحتاج الى دعامة قابلة للاستدلال وذلك باعتبار القصيدة نسيجا من المواقع المتماثلة ومن الدلائل المتماثلة التي تظهر فيها أو هي دلائل بالغة التشابه أو هي متعارضة كما تكون متماثلة لا حتلالها مواقع متقابلة أو متوازنة. إن الإزدواج هو بهذه الطريقة دعوة قوية إلى توجيه الانتباه نحو لغة القصيدة (الوظيفة الشعرية). وهو مظهر شكلي للعلاقات التي تقيمها فيما بينها عناصر المحتوى.

وبهذا تتكون في نفس الآن العوامل المحددة لما اسميه «الترابط الشعري». والحقيقة هي، كما أشار ڤاليري الى ذلك، أن اللغة في استعمالها العياري تتلاشى فور بلوغ غايتها، فبمجرد ما تصبح الرسالة مفهومة لدى المستمع فان هذا الأخير لا يتذكر من الشكل الحرفي الذي تلقاه، هذا في حين يتذكر بالتدقيق محتواه. الرسالة العادية «تموت» فور بلوغ غايتها. وعلى العكس من ذلك فان الرسالة الشعرية التي «لا تموت بعد حياة. قد انشئت قصدا لكي تنبعث مجددا من رمادها ولكي تكون دوما ما كانته في البداية.». ينبغي، بعبارة أخرى، أن يعاد انتاجها حرفيا؛ ولا يمكن أن يتحقق عكس ذلك. وهذا يمثل حجة أخرى على التلاحم

بين المحتوى والشكل في الشعر؛ ويعتبر الازدواج من جديد، مصدر هذه الوحدة ومصدر دوامها في الذاكرة.

إن كتـاب ليفّن مكثف الا أنه ليس مستغلقا. وهو علاوة على ذلك مترع بأفكار مثمرة في التحليل الشكلي للشعر. والزعم أن كتاب ليفّن يقدم لنا مفتاح اللغة الشعرية يعني تحميل الكتاب اكثر مما لا يمكن لاي لساني ان يقدمه اليوم. ومـع ذلـك فكتاب **البنيات اللسانية في الشعر** يمثل خطوة هامة في سبيل عقلنة [التناول العلمي] المشكل. إننا نعرف اليوم بفضل ليفّن أن التأثيرات التي اعتدنا على اعتبارها «شعرية» تنتج في جزء كبير منها بواسطة بنيات شكلية، بالغة الثبات على امتـداد التـاريخ الأدبي، بنيات تسمى **الازدواج**. وهـذا مكسب كبير يعود الفضل فيه الى ليفّن. ويتمثل هذا المكسب فيتزويد الباحث في الاسلوب والشارح التعليمي للقصائد، بأداة مفيدة جدا في التحليل أداة تسمح بالكلام عن لغة النص باعتماد معطيات ووقائع ملموسة مدركة بوضوح وقابلة للتعيين في نسيج أية قطعة شعرية.

مقدمة الترجمة الاسبانية
لـ فِرْنَانْدُو لَاثَارُو كَارِّتِرْ
Fernando Lázaro Carreter

1

المدخل

1 . 1 . كثيرة هي التقنيات التي يستعملها النقد الأدبي، إلا أنها قد أثبتت كلها الخلاصة القائلة : إن احدى سمات الشعر تتمثل، بخلاف النثر، في الوحدة المتميزة لبنيته. ويؤكد، عموما، أن الشكل والمحتوى ينصهران ضمن الشعر في وحدة عليا. هكذا يكتب كل من ويمزات وبروكس في خاتمة كتابهما الكبير. «إن نظرتنا النهائية والمضمرة على امتداد كل الكتاب، وبالخصوص في تلك الفترات التي خضنا خلالها في مناقشة ما، هي أن «الشكل» يحتوي ويخترق «المحتوى»، بطريقة تكسب المجموع بينهما مدلولا أعمق وأشد جوهرية من ذلك المدلول الذي تحتوي عليه الرسالة المجردة أو الزخارف مستقلة. إن الرسالة، سواء في البعد العلمي أو المجرد أو في بعد الممارسة أو في الخطابة، تتميز بوضوح عن الشكل الذي يعبر بواسطته عنها ؛ وفي البعد الشعري فإن الشكل والمحتوى يتحولان، رغم ذلك، إلى مرادفين.»[1] على الرغم من أن نقاد الأدب يتناولون، عادة، في دراساتهم، اللغة الشعرية، فانهم لا يستخدمون في أغلب الأحيان، سعيا نحو الخروج بخلاصات، التقنيات الخاصة باللسانيات البنيوية. وهذا هو ما سنحاول القيام به في الصفحات الموالية. إن نتائج دراستنا تتطابق مع الرأي السائد القائل إن ما يميز الشعر هو تلك الوحدة الخاصة التي اشرنا إليها سابقا. ومع ذلك فإن تحليلنا يكشف عن وجود بنيات خاصة بلغة الشعر، بنيات تقوم بدور موحد للنص الذي تظهر فيه ولقد اطلقنا عليها تسمية الازدواجات (Couplings) . ولكون هذه البنية لم يسبق تحديدها إلى الآن، فيما أرى، في علاقتها بالشعر فبالإمكان اعتبارها حجة اخرى - حجة لغوية في هذه الحالة - لصالح وجود هذه الوحدة الشعرية المتميزة المشار إليها آنفا. وعلاوة على ذلك فإن اتفاق النتائج المستخلصة بالتحليل اللساني وتحليل نقاد الأدب الذين يعتمدون جهازا نظريا يشتمل على عناصر مثل الاستعارة والرمز والصورة إلخ. يدعم [أي تحليل نقاد الأدب] صلاحية النتائج المستخلصة بواسطة استخدام مناهج مختلفة.

1 . 2 . إن مفهوم الازدواج، علاوة على كونه مدعما من طرف الحكم النقدي الذي يسند وحدة خاصة إلى الشعر، مفيد أيضا لتفسير تجربة مشتركة هي كون الشعر يكشف عن نزوع الى الدوام في الذاكرة الانسانية. لا يدوم الشعر دواما ثابتا على غرار الوثيقة الرسمية أو الملكية الجماعية وإنما دواما فعالا يفترض إعادة الخلق مجددا من طرف الفرد. «إن الشعر، كما يقول بول فاليري، يتميز بخاصية ملحوظة تحدد في الحقيقة الشعر: إنه نزَّاع إلى الخلق المتجدد في صورة مماثلة وهو يحفز ذاكرة القارىء لخلقه من جديد في صورته الأصلية.»[2] تمثل هذه الدراسة محاولة لتفسير هاتين الخاصيتين الأساسيتين في الشعر ألا وهما الوحدة والدوام.

هوامش

(1: William K. Wimsatt, Ir. and Cleanth Brooks Literary criticism : A short history, New York 1975, p. 748.

(2: P. Valery, The art of poetry, New York, 1958, p 209

2

الشعر والنحو والاسلوبية

2 . 1 . ينبغي، قبل أن نشرع في دراسة مكرسة للشعر من منظور لساني، الحسم بشأن التقنيات التي تطبق على التحليل اللساني للغة العادية، هل هي صالحة أيضا لتحليل الشعر. ويدل ضمنيا طرح هذا المشكل على شيء جد معروف وهو أن الشعر يتكون من اللغة، وهو يبعث مع ذلك آثارا لا تبعثها اللغة-العادية. وإذا كان الأمر كذلك فاننا نخلص إلى استنتاج هو ان لغة الشعر مرتبة ومنتظمة بطريقة مختلفة. وبهذا فإن التحليل اللساني المطبق على الشعر قد ينتج نحوا مختلفا عن النحو الذي يمكن ان يُنتجه تحليل اللساني للغة العادية. هذا صحيح على وجه العموم أي أنه يمكن توليد كثير من المتواليات الشعرية بفضل نحو معين أقيم خصيصا للغة العادية، بينما لا يمكن انتاج متواليات شعرية أخرى على نفس المنوال. إنه من الضروري، ونحن نصل إلى هذه النقطة أن نبين ما المقصود بالنحو. ولأجل ذلك سنحاول تلافي السجال بصدد ما إذا كان نحو ما يكتشف من خلال تطبيق نظرية لسانية على متن خام، أم أنه ببساطة، يصاغ النحو ثم يقوم بعد ذلك من خلال نظرية لسانية ليس إلا[1]. سنعتبر لأجل الغاية التي تشغلنا، قواعد اللغة الانجليزية متكونة من عدد معين ومحصور من أصناف العناصر اللغوية ومن عدد معين ومحصور أيضا من القواعد المختلفة الأنماط. إن مثل هذا الفهم العام للنحو كاف تماما لتوليد الجمل النحوية الانجليزية. والتحليل اللساني الخالص[2]. بعكس الأسلوبية أو تحليل المضمون، غالبا ما يكون مكتفيا بمثل هذا النحو، أي نحو يمكن من وصف الجمل.

2 . 2 . لقد ناقش تشومسكي مختلف النظريات اللسانية التي تُفترض فيها القدرة على تطوير أنحاء مناسبة للغات الطبيعية،[3] وأوضح أن أنماطا معينة من هياكل النحو- هيكل الحالة النهائية أو هيكل بنية الجملة مثلا - غير قادرة عن انجاز المهمة المنتظرة من أنحاء لغة كالانجليزية. إن النحو الأول غير كاف لكونه عاجزا عن توليد كل الجمل الانجليزية والجمل الانجليزية وحدها لا غير، وبالخصوص تلك التي يظهر فيها أثر المحسنات [الفردية] أو المحسنات الذاتية التي تخص بعض الجمل الانجليزية[4] إن التحليل الهيكلي لتركيب العبارة أو تحليل المكونات المباشرة لا يفشل بنفس الطريقة ولكنه لا يعتبر، لأسباب أخرى، ملائما في رأي تشومسكي. ينبغي، في المقام الأول، لبنية قادرة على توليد كل الجمل النحوية والجمل النحوية وحدها، ان تكون بالغة التعقيد ؛ وفي المقام الثاني، فقد يعجز

هذا النحـو عن تفسـير علاقات معينة قائمة بين الجمل الانجليزية وعلاقات لا تعـرض للمتكلم الأصلي دون أن يدركها[5]هذا النقص في النحو المركبي يتضح حينها يعجز عن تفسير الفارق الموجود بين المتواليتين الآتيتين، ذلك الفارق الذي يمكن إدراكه دون صعوبة وبشكل حدسي :

1) زئير الأسود
2) غرس الأزهار

تمكن صياغة الجملتين في المستوى المركبي بشكل متماثل :

اسم + الاضافة + التعريف + الاسم.

وعلى العكس من ذلـك لا يستـطيع هذا النحو تفسير كون بعض الجمل ذات البنيات المختلفة تفهم بنفس الطريقة[6]. ولهذه الأسباب طور تشومسكي مستوى آخر للتحليل اللساني : هو المستوى التحويلي. هذا المستوى يدرج مستوى من البنية الذي يفسر نمط الاستجابات الخاصة بالمتكلم الأصلي المشار إليه آنفا.

لقد اظهرت دراسة تشومسكي أن ما نتطلبه من النظرية اللسانية هو شيء أكثر من مجرد كون النحو القائم عليها يولد كل الجمل النحوية، والجمل النحوية وحدها، في لغة ما إننا نتطلب بالإضافة إلى ذلك قدرا معينا من البساطة القادرة، بالاضافة إلى ذلك، على تفسير الاستجابات الحدسية التي تثيرها في المتكلم الأصلي جمل تلك اللغة كما تثيرها كذلك العلاقات القائمة بينها. يمكن إظهار تلك العلاقات بطريقة صورية بواسطة المستويات اللسانية المجردة. هكذا يأتي المستوى المرفولوجي المجرد لتفسير هذه الاستجابات الحدسية التي ظلت بدون تفسير في المستوى الفنولوجي (وعلى سبيل المثال فإن مصدر الغموض في المتوالية الفنولوجية / aney m / يصبح واضحا بمجرد تحليل الوحدات الصرفية ,›a‹, ›an‹ (›aim‹, ›name‹ . إن المستوى المجرد لتركيب الجملة يفسر تلك الاستجابات غير المفسرة في المستوى الصرفي. وعلى سبيل المثال فإن كون الجملتين التاليتين.

John played tennis و My friend likes music

لعب جون التنس و يحب صديقي الموسيقى.

متشابهتين يفسر في مستوى بنية الجملة بكون الجملتين ترسمان في ذلك المستوى بالطريقة الآتية : م . س . ـ ف ـ م . س . ويأتي مستوى التحويلات المجرد ليفسر الاستجابات التي ظلت بدون تفسير في مستوى بنية الجملة[7].

2 . 3 . ليس غرض هذه الدراسة إقامة نحو قادر على التوليد الآلي لكل القصائد الموجودة ناهيك عن التنبؤ بقصائد أخرى جديدة. إن الغرض هو بالأحرى اقتراح، فإذا لم يكن ضروريا إقامة نحو مختلف لتفسير بعض الآثار التي يبعثها الشعر فإنه على الأقل، قد يكون ضروريا توسيع التحليل باحتذاء النماذج المتوفرة. يتضح مثلا أنه ينبغي لأجل تفسير بنية الشعر اللغوية اعتبار تلك العلاقات اللغوية التي تتخطى حدود الجملة. ويبدو كذلك ضرورة تغيير القواعد النحوية بطريقة تسمح من جهة ببعض الحرية حتى تفسر من جهة أخرى أنواعا جديدة من القيود التي تفرض في الشعر على الوحدات اللغوية سواء داخل حدود الجملة أم خارج حدودها. يؤدي بنا الهدف الأول كما رأينا (هامش 2) إلى تخطي حدود الأنحاء المصاغة خصيصا للغة العادية. ويلزمنا الهدف الثاني على توسيع مفاهيم القيد كما يتم التعبير عنها في تلك الأنحاء.

وفي هذا السياق فقد لاحظ مؤخرا فوجلان Voegelin فيما يتعلّق بهذا المشكل أن الأنحاء المصاغة خصيصا للغة العادية هي «أنحاء قائمة على الأصناف» أي «على طرق للبنية تعتمد على نموذج معين، وتكون لها غاية مشتركة دنيا هي تقديم تحديد صوري للأصناف سواء ما يتعلق منها بالوحدات الصرفية أو ما يتعلق بالفونيمات»[9] ينبغي حينما تدرس «الاختيارات» الموجودة في النصوص الشعرية (نمط من اللغة غير العادية) الأخذ بأحد الاختيارين : اما أن تعتبر انحرافات عن النحو كل تلك الاختيارات التي لا تتفق وبنية النحو المصاغ خصيصا للغة العادية وتقديم لائحة خاصة بها؛ واما ان نحاول صياغة نحو قادر على تفسير هذه الاختيارات في نحو واحد لإدماج المتن المقدم في اللغة العادية وغير العادية. يمكن القيام بهذا من خلال توسيع حدود الأصناف و/أو من خلال تغيير القواعد. الطريقة الأولى تنتج نحوا يشكو من ثغرات في حين أن الطريقة الثانية التي يفضلها فوجلان تنتج نحوا موحدا لا يشكو من ثغرات. يتوفر كل واحد من الحلين، شأنهما شأن الحلول البديلة التي يقدمها التحليل اللساني، على مواطن قوة وعلى مواطن ضعف. ويمكن لهذه ان تتضح من خلال العرض.

لا ينبغي مع ذلك الاقتصار على مجرد التفكير في إمكانية وجود نحو للغة العادية وآخر للغة غير العادية منفصلة كانت أم موجدة. إنه من الممكن التفكير في نحو يقتصر على العناية بنمط واحد فقط من اللغة غير العادية والمقصود في هذه

الحال هو لغة الشعر. سيظهر هذا النحو، بالمقارنة مع نحو اللغة العادية، الفارق بين هذه اللغة واللغة الشعرية أكثر مما يظهره مجرد، تعداد الانحرافات، وفي نفس الآن فإنه لن يكون معقدا أو غير متجانس كما قد يكون نحو صيغ للغة العادية وكل اللغـة غير العـادية وان كان حظه من هذا التنافر أو التعقيد أوفر من حظ النحو المخصص للغة العادية وحسب.

2.4. إن مسـألة «الاختيار» التي نوقشت سابقا تقودنا الى النظر في الاسلوبية. تكشف دراسـات اللسانيين في أمريكا الشمالية عن مقاربتين أساسيتين لمسألة ما يشكل الأسلوب. ويمكن التمثيل للمقاربة الأولى بالتعريف الذي يقترحه برنار بلوخ : Bernard Bloch «إن أسلوب خطاب ما هو الـرسـالـة المحمـولة بواسطة توزيعـات التواتر والاحتمالات الانتقالية لسماته اللغوية، وبالخصوص من حيث تختلف هذه التـوزيعـات وهـذه الاحتـمالات عن تلك التي تختص بها اللغـة ككل.»[10] والمقاربة الرئيسية الأخرى لمسألة الأسلوب هي تلك التي دافع عنها أرشيبـالد أ. هيل Archibald A. Hill وتؤكد هذه المقاربة أن الأسلوب هو الرسالة المحمولة بواسطة العلاقات بين العناصر اللغوية الواقعة في نطاق أوسع من الجملة أي في النصوص أو في خطاب ممتد. ولقد اخترنا في هذه الدراسة مقاربة هيل وذلك للأسبـاب التـالية : إن التحليل الأسلوبي المعتمـد على توزيعـات التـواتر وعلى الاحتمالات الانتقالية سيفيدنا أساسا في التعرف على اسلوب فردما، في حين ان التحليل الأسلوبي المعتمد على العلاقات القائمة بين العناصر اللغوية في النصوص يفيدنا في التعرف على أسلوب جنس ما وهو ما يهمنا بالخصوص هنا. ليس سهلا الكشف عن الفارق الموجود بين الرأيين المعبر عنهما آنفا، إذ أن دراسة توزيعات التواتر والاحتمالات الانتقالية تتحقق كذلك في خطاب ممتد وهذا يجعلها شديدة الشبه في الظاهر بالمقاربة الثانية. غير أن الفرق هو ان المقاربة الثانية للأسلوب تحصر نفسها في دراسة العناصر داخل الرسالة وتقيم سننها الخاص بها وإذاك فقط تقـارن ذلك السنن بسنن اللغة العادية بينما تباشر المقاربة الأولى، منذ البداية، مقارنة تواترات نفس هذه العناصر في عينة ضخمة من الرسائل. ورغم أن هذا النمط من المقارنة يمكن أن يكون مفيدا أو مهما في تحليل أسلوبي يتم في إطار المقاربة الثـانية. إلا أنـه ليس أسـاسيا أبدا؛ في حين أن المقاربة الأولى يستحيل مطلقا الاستغناء عنها.

إذا كان ما يهمنا هنا هو بالخصوص وصف البنيات الخاصة بالشعر عامة وليس بشاعر بعينه، فإن هذه الدراسة ستتناول بالدرس العلاقات القائمة بين العناصر اللغوية للقصيدة أي اننا سنترك جانبا مسألة التواتر والاحتمال الانتقالي[12]. إن الكثير من هذه العلاقات تتخطى حدود الجملة رغم أن بعضها لا يتخطاها. وإذا كانت صياغة المقاربة الأسلوبية التي تبنيناها قد قدمت في هذا الفصل بشكل عام، فإن القارى سيجد فيما يلي من الفصول التطبيق الملموس على لغة الشعر.

إن العلاقات القائمة بين مختلف العناصر اللغوية على طول نص ممتد لا تقود ضرورة إلى الخروج بخلاصات مهمة لأجل التحليل الأسلوبي، إذ توجد في الخطاب العادي علاقات تتخطى حدود الجملة وعلى سبيل المثال نجد هذه العلاقات في استعمال الضمائر حيث يكون ما يعود عليه متحققا في جمل سابقة، أو في انماط أخرى من التطابق بين عناصر واقعة في جمل متتابعة مثال ذلك تطابق العدد وزمن الفعل. هذا النمط الثاني من التطابق ضروري ولهذا فلا صلة له بمسألة الأسلوب في حين أن النمط الأول وإن لم يكن ضروريا بالمعنى الدقيق فإنه عادي إلا حد ان عدم التمكن من ملاحظته هو فقط ما يكون وثيق الصلة بالتحليل الأسلوبي[13]. هذه الأنماط من العلاقات لا تهم إذن هذه الدراسة من التطابق بين عناصر واقعة في جمل متتابعة مثال ذلك لا يكتسي هذان النمطان من العلاقات أية أهمية ضمن ما يشغلنا هنا.

2 . 5 . ان أنماط العلاقات ما بعد الجملة التي تدخل في دائرة اهتمام هذا العمل هي تلك التي تفضي الى أن نفرض على الخطاب بنية إضافية إلى تلك البنية المستخلصة من اللغة المستعملة استعمالا عاديا. ينبغي ونحن نصل إلى هذه النقطة تقديم بعض الملاحظات بصدد اثنتين من هذا القبيل من البنيات التي تمثل للشرط السابق أي تلك المعتمدة على ملمحي القافية والوزن. إن هاتين البنيتين اللتين تتم مناقشتهما في الفصل 5 هما بالتأكيد سمتان لقدر مهم من الشعر، إلا انهما ليستا البنيتين الوحيدتين اللتين ينبغي أن يدرسهما تحليل الشعر. فالوزن، في أي مظهر من مظاهره، قد يكون شرطا ضروريا في الشعر، إلا أننا لا نستطيع أن نقول نفس الشيء بشأن القافية. وفي كل الأحوال فليس الوزن ولا القافية بشرطين كافيين، وهذا ما تؤكده الأنماط المختلفة للشعر الهزلي. إن الأثر الشعري، مهما كان، لا

يمكن أن يفسر باللجوء إلى هاتين البنيتين وحسب، إنهما معا تقفان، في الشعر، عند حدود مصاحبة بنية لغوية هي بنية «شعرية» في حد ذاتها.

هذه البنية اللغوية هي التي تتم مناقشتها في الفصلين 3 و4. وهي تضم الوظيفتين اللغويتين الوظيفة السياقية والوظيفة البدلية. وتتميز هذه البنية لأنها مجال لظهور صيغ محددة متماثلة دلاليا أو صوتيا أو صوتيا ودلاليا في نفس الآن، في مواقع سياقية متماثلة محققة بذلك أنماط خاصة من البدائل (ينظر 4 . 8 .). هذه التطابقات الدلالية والصوتية تظهر عادة على امتداد القصيدة، أو على الأقل على امتداد بعض الأجزاء المتعددة الجمل والفنية دلالة في قصيدة ما. فإذا كان وجود مثل هذه البدائل شرطا ضروريا للشعر فإن تحليل قصد ما ينبغي ان يكشف عن معجم Lexicon مقيد بهذه الضرورة. ومثل هذا القيد هو ما ينبغي لنحو الشعر أن يعرضه بوضوح، ونواجه بالاضافة إلى هذا، مسألة إقامة نحو بالطريقة التي يكون معها قادرات على توليد تراكيب ترد في الشعر على ألا يولد في نفس الآن (وبنفس القاعدة) تراكيب مماثلة وغير نحوية. إن هذه المسألة تناقش في 3 . 7 و 4 . 3 .

هوامش

(Chomsky, Syntactic structurees (: Ianua Lin guarum, n°), Gravenhage, 1957, pp. 50 ffNoam
تناقش هذه المسألة في الصفحات المنصوص عليها. وتمكن العودة إلى عرض عن هذا الكتاب لروبير ليز
R. Lees, Language, 33, 1957 pp. 378 ff.

ـ) هذا هو الموقف الذي يتخذه زيليج س. هاريس في مقالته :
«Discours analysis» Language, 28 1952, PP. 11 ff.
موصفة عامة فإن اللسانيات الوصفية لا تتخطى حدود الجملة. وهذا لا يعود إلى رغبة فردية. ان التقنيات اللسانية تمت صياغتها بغاية دراسة اي مظهر من مظاهر الكلام مهما كان امتداده. إلا ان الجزء الأكبر من العناصر، في كل اللغات يظهر على امتداد [أو في حيز] قصير نسبيا نسميه الجملة. وهذا يعني أنه في الحالات التي يمكن ان نؤكد ان هناك قيدا على ظهور العنصر أ في علاقته بظهور العنصر ب فإن أ و ب يعتبران بالتقريب دائما عنصرين من نفس الجملة».

يدرس هاريس حقيقةَ العلاقات التي تتخطى حدود الجملة - وهي العلاقات التي تكون بالضبط موضوع تحليل الخطاب - إلا انه لا يهتم بالعناصر الحاضرة في النص باعتبارها كذلك وانما يعتني فقط بتوزيعها (انظر ص. 4 وما يليها من مقالته) ويتخذ تشومسكي نفس الموقف (المرجع السابق، ص. 13) : إن الهدف الأساسي لتحليل لغة ما «ل» يكمن في عزل المتواليات النحوية التي تكون جمل «ل» عن الجمل غير النحوية التي لا تكون

جملا من «ل»، ويكمن هذا الهدف كذلك في دراسة بنية المتواليات الأولى فقط». ينظر :
R. Lees, The grammar of English nomina lizations (Baltimore, 1960) P.1.

3) أنظر : تشومسكي، المرجع السابق، ص 18 وما يليها.

4) تشومسكي، المرجع السابق، ص. 18 وما يليها.

5) تشومسكي، المرجع السابق، ص 85 وما يليها. إن العلاقات التي تهم على وجه الخصوص تشومسكي ليست من نفس نمط العلاقات التي درسناها في هذا الفصل. لقد حصرنا اهتمامنا إلى الآن في العلاقات القائمة بين مختلف الجمل داخل نفس الخطاب، في حين يهتم تشومسكي بالعلاقات القائمة بين الجمل داخل النحو. وفي كل الأحوال فان الجملتين المذكورتين في ما يلي من النص تخضعان لنفس التحويلات.

6) تشومسكي، نفس المرجع السابق ص. 88 وما يليها.

7) تشومسكي، المرجع السابق، ص 85 وما يليها، لقد أكدت ضرورة إقامة مستويات جديدة في التحليل بغاية حل بعض الصعوبات التي تركت أيضا في النحو التحويلي بدون حل. ينظر عرض ليـز لكتاب.
Syntactic structures, in language, 33, 1957 p. 403

8) يشمل مفهوم الحصر restriction الحرية كما يشمل القيد. ففي حال استعمال عنصر منتم الى صنف نحو محدد في موقع جديد تماما ينتج مركب جديد، ويمكن ان نقول ان الحصر قد سقط. إن الحصر، بالمعنى الذي نستعمل به هذا المصطلح يحيل على القيود التي تمارس على المعجم المستخدم في القصيدة ينظر : 4 . 8

9) C.F. Voegelin, «Casual and non casual utterances within unified structures» in style in language, ed. Thomas A. Sebeok, New York 1960, pp. 57 ff.

10) Bernard Bloch, «Linguistic structure au linguistic analysis»in Report of the animal roud table meeting ou linguistics and language teaching, Washington, 1953, p.42

يشمل هذا التحديد للأسلوب، بالنظر إليه من زاوية لسانية، نفس مجال الصيغ القائمة على «الانتقاء». هذا الانتقاء هو وظيفة القارىء، الا ان اختياراته تنعكس في توزيعات التواتر وفي الاحتمالات الانتقالية الحاضرة في جملة. ونشكل هذه التوزيعات وهذه الاحتمالات موضوع التحليل اللساني.

11) ينظر : Archibald A. Hill, Introduction tou linguistics structures New York, 1958, pp. 406 ff.
وينظر أيضا لنفس المؤلف :
«A program for the definition of literature» texas studies in English, 37, 1958, p. 50

بهذا تختلف الأسلوبية عن التحليل اللساني المعهود، اذ يهتم هذا، على وجه الخصوص، بالعلاقات التي تتحقق بين مختلف العناصر اللغوية داخل حدود الجملة. إن الاسلوبية كما يحددها هيـل يمكن أن تطبق على خبر تقني أو على وصفة مطبخية كما يمكن ان تطبق على قصيدة أو حكاية شعبية. ومع ذلك فإن النصوص التي تجدر بهذا النمط من التحليل هي تلك التي يتوفر فيها اسلوب ما اي تلك النصوص التي تختلف بطريقة ما عن المعايير الاحصائية للغة وهي المعايير التي أقيمت مسبقا لدراسة اللغة العادية.

ينظر فيما يتعلق بالمعايير والأسلوب دراسة : Sol Saporta and Thomas A. Sebcok, Linguistics and centent analysis, in trends in content analysis Urbana, illinois, 1959, pp. 134 ff.

12) إن الخلاصات التي صاغتها مدرسة براغ بشأن الأسلوبية شبيهة بمقاربة بلوخ. وللأسلوب، حسب هذه المقاربة، علاقة بتوزيع التواتر وبالاحتمالات الانتقالية، وحسب هبرانيك Havranck ومكاروفسكي Mukaro-

vsky فان العناصر اللغوية المقيمة للتواصل العادي هي على وجه العموم آلية، في حين أنها في الشعر منزوعة الآلية أو هي متسامية. إن العناصر اللغوية الآلية لا تجذب الانتباه نحوها: فهي تكتفي بإنجاز الوظيفة التواصلية. في حين أن العناصر المتسامية، تجذب، على العكس من ذلك، الانتباه نحوها. ينظر: Bohuslav havránek, «the fuctional differentiation of the standard language» pp. 9 ff
Ian Mukarovsky, « Standard language and poetic language» pp. 21 ff.

وترجمت الدراستان إلى الانجليزية من قبل بول ل. جربان Paul L. Garvin وضمنها مختارته التي تحمل عنوان:
A Prague school reader, Washington 1958.

وبهذا يمكن القول إن العناصر اللغوية الآلية تتحقق وهي متصفة بقدر كبير من الاحتمالية وهي بذلك وإلى درجة معينة، حشوية. إن تصعيد عناصر معينة هو وظيفة الاحتمال الانتقالي، إذ إن العنصر اللغوي في هذه الحالة يظهر في جملة معينة موافقا لاحتمال أدنى. وليعلم ان هذا النمط من التصعيد يقتضي مقارنة بنمط آخر من الرسائل الآلية.

3

البدائل والمواقع

3 . 1 . يميز التحليل اللساني في اللغة بين مستويين : الأول مركبي syntagmatique والثاني بدلي paradigmatique . وعلى العموم فقد اعتادت لسانيات امريكا الشمالية أن تخص المستوى الأول بأكبر عناية، لأنه اهم ولأنه طيع حين تناوله بالدراسة. إلا أنه سيكون من قبيل الخطإ اعتباره أهم من المستوى الاستبدالي. وهذا المستوى المركبي يسهل تناوله بالدارسة بطريقة مباشرة. والمؤكد هو ان بين المستويين علاقة ترابط حقيقية، فإذا تناولنا واحدا منهما من زاوية الآخر سنجد أن البدائل تتكون من أجزاء من المركبات والعكس صحيح.

سنخص، في دراستنا هذه، المستوى البدلي بعناية بالغة، إذ ان الصورة التي تخول، في نظرنا، للشعر تأثيراته المتميزة بالإمكان تفسيرها بشكل أفضل، ضمن هذا المستوى. ينبغي لكل تحليل لغوي للشعر ان يهتم ضرورة، بالمستوى المركبي لأن تناوله بالتحليل سهل للغاية. إلا أن دراسة البدائل مهمة هي الأخرى نظرا إلى أن البنيات العالقة بالقصيدة يكون إدراكها أسهل حينما ينظر إليها [القصيدة] ليس باعتبارها مجرد مركبات متعاقبة وإنما باعتبارها نسقا من البدائل، أو هما معا في نفس الآن.

3 . 2 . تمكن دراسة البدائل ضمن اطار لغوي خالص أو ضمن إطار تتم فيه مراعاة العوامل غير اللغوية. إننا سندرس، ولأسباب معروفة، في الفصل 3 . 7 . البدائل من الزاويتين معا. إن مصطلح بدل paradigma يعني، في الموروث، مجموع الصيغ المشتقة صرفيا من نفس الجذر. وهذا يقود إلى عزل العلامات الاعرابية والتصريفات اللاتينية واليونانية ويقود أيضا إلى عزل بدائل معينة من قبيل صبي وصبيان أو كسَّر يكسِّر منكسر يتكسر[1]. ولهذا فإن الدراسات الأحدث تحاول ان تلحق بتحديد البدل اعتبار سمات سياقها الصوتي، وتؤكد أن البدل يحتفظ بعلاقة أكيدة مع هذه السمات. وبهذا فإن نسقا من التغيرات الصرفية الذي يطابق نسقا مقابلا من التغيرات السياقية (وبالتالي المعنى البنيوي) يمثل بدلا[2].

يجمع بين كل التحديدات السابقة القائمة على السمات اللغوية شيء مشترك هو أنها تتخذ من الجذر نقطة الانطلاق. فالجذر ثابت والسياق يتغير. وبتغير هذا السياق نحصل على صورة مختلفة للبدل. إننا سنحصل مثلا لـ **فتى** و **فتيان** على السياقين الآتين : **هذا . . . طيب وهؤلاء . . . . طيبون**[3] ومع ذلك فإننا

نستطيع عكس ذلك عزل الأصناف classes واعتبارها بدائل. أي نستطيع الانطلاق ليس من السياقات ونصنف كل تلك الصيغ المعطاة في نفس السياق باعتبارها أطرافا من نفس البدل وعلى سبيل المثال فإن السياق «**هذا. . . . طيب**» قد يولد بدلا يتمثل في : **فتى**. **منزل**. **كتاب**. إلخ . باعتبارها اشتقاقات لهذه الصيغ . والواقع أننا سواء سلكنا هذا السبيل أو ذاك فالأكيد أننا نستطيع القول إننا ننطلق من سياق ثابت. ففي حال الطريقة الأولى نختار كمجال، جذرا معينا، ونسجل اللواحق المصاحبة لهذا الجذر، وفي حال الطريقة الثانية نختار مجالا [أي سياقا] لغويا ما ونضبط بهذا بدلا ما. إن أحد الفوارق الموجودة بين الطريقتين هو أننا نجد أنفسنا مع الأولى ـ التي تكون هي أصل الحالات الاعرابية والتصريفات ـ أمام صنف محدود الأطراف عدديا. ومع الثانية نجد أنفسنا أمام صنف غير محدود الأطراف عدديا. هذه الطريقة الأخيرة هي المعتمدة في الحقيقة لأجل إقامة أصناف سنن اللغة، في حين تمثل الأولى مجرد نمط فرعي تكثر اهميته وتقل في هذه العملية فيما يتعلق ببعض صور التحليل النحوي.

3 . 3 . لقد تبنينا في هذه الدراسة الطريقة الثانية في التحليل ولذلك سنعتبر البدائل أصنافا من التماثلات، أي أصنافا تكون أطرافها متماثلة باعتبار صفة أو صفات. وينبغي اعتبار هذه الصفة أو الصفات شيئا غير الصيغ الموضوعة قيد الدرس، أي ينبغي اعتبارها طرفا ثالثا ونحيل فيما يلي ضمن هذا الفصل على عناصر خارج لغوية عديدة، عناصر نتخذها مرجعا، إلا أننا نعتبر، دائما في هذا الجزء، هذا الطرف الثالث صفة لغوية أي صفة حاضرة في السياق اللغوي. وبهذا يمكن اعتبار صيغتي **شَعُرَ وأنْكَرَ** متماثلتين بقدر ما تقترنان بزيادة **مُسْتَـ** ـ يمكن من هذه الزيادة القول إنهما تمثلان طرفين من نفس البدل. وبنفس الطريقة يمكن ان نتحدث عن بدائل أو أصناف تتكون من كلمات أطلقنا عليها تسمية أسماء أو أفعال، ومن صيغ صرفية معينة كما هو حاصل مع الزيادات الاشتقاقية، ويمكن أن نتحدث عن تركيبات معينة مثل صنف الجمل الظرفية أو صنف جمل جواب الشرط. نستطيع بهذا أن نتحدث عن عدد من الأصناف بقد ذلك العدد من الخصائص التحديدية المتوفرة في سياق ما.

تعرف كل الأصناف المشار إليها آنفا بحسب الصيغة التي تنتظم فيها أطرافها، أي بحسب الموقع في الأقوال. إننا نميز، مثلا، صنفا نسميه صنف

الأسماء، لأن أطرافه تتبع الفاظا مثل **أل** التعريف **وهذا** الاشارية **وإن** التوكيدية الخ. ونميز صنفا آخر نسميه صنف الأفعال لأن أطرافه قد تتبع بشكل مباشر فعلا مساعدا أو لأن هذه الأطراف تُلحق بها الزوائد المسماة «ضمير المفرد الغائب»، «الماضي» وهكذا دواليك. ويمكن أن نعثر على صنف آخر باعتباره مجموع الصيغ التي تتصدر الأصل. مثال ذلك «خبر». اذ يمكن ان تلحق بها اللواحق الآتية. أ. إسْتـ. مُسْتَـ. مُـ. مَـ. ان هذا الصنف قد يكو محدودا ولكن هذا لا يمنع من اعتباره صنفا. ويمكن بالاضافة إلى هذا أن نعين صنفا آخر بوصفه مجموعة العبارات التي يمكن تركيبتها في السياق **رأيته عند**. وهذا الصنف سيكون بالتأكيد صنفا عريضا إذا يمكن أن يحتوي على صيغ مثل **المساء، نهاية الدورة، الخروج من العمل** الخ. والواقع أنه يوجد في النحو عدد غير محدود من الاصناف الشبيهة. يجدر بنا ونحن نصل إلى هذا الحد، الالحاح على المعيار الذي تقوم عليه هذه الأصناف. فالخاصية التي تميزها خارجة عنها إنها تكمن في الطريقة التي تنتظم بها الصيغ اللغوية لأجل تكوين تراكيب بامتداد أكبر، أي في الطريقة التي ترتبط بها في علاقة مع صيغ سياقية. تعتبر مثل هذه الصيغ منتمية إلى نفس الصنف لأنها جميعا يمكن ان تحتل نفس الموقع في علاقتها بالأخرى، أي إنها متماثلة من جهة المواقع التي يمكن ان تحتلها في أقوال مختلفة[4]. نصنف مثل هذه البدائل المشكلة بهذه الطريقة بدائل النمط **ا** أو أصناف الموقع.

3 . 4 . سنحلل الآن أقوالا متنوعة بهدف التحقق ليس من الأصناف التي تتولد انطلاقا منها، وإنما إنطلاقا من المكان المحدد بدقة ضمن السلسلة اللغوية والذي يمكن أن تتولد فيه البدائل. لأن البدل لا يتولد صدفة في أي مكان. نطلق على تلك الأمكنة «المواقع». بهذا ندرك أن أي مكان ضمن السلسلة اللغوية تحده روابط أو وقفات (ضمن هذا يدخل الصمت) يشكل موقعا. اننا نتوفر في الجملة : **هو + يستطيع + القراءة + جيدا**. على أربعة مواقع مختلفة. ويمكن في كل واحدة منها وضع بديل آخر. وبهذا نستطيع تحديد الموقع باعتباره موضعا معينا ضمن السلسلة الكلامية [مكانا] يمكن ان نضع فيه بديلا آخر[5]. ومع ذلك فليس ضروريا حضور فواصل، ففي السلسلة اللغوية توجد مواضع غير محاطة بفواصل حيث يكون الاستبدال ممكنا. ففي الجملة : **هو + شخص + راض**، يمكن استبدال صيغة فاعل بصيغة مفعول فتصبح **مرضي**. ويكون الاستبدال أحيانا بتحويله إلى

الصفر. وذلك على غرار ما يحصل مع مورفيم الجمع في الجملة : **المصلحون** + **يعيشون** + **في** + **شقاء**. إن العامل الحاسم في الموقع هو امكان الاختيار ؛ وانسجاما مع هذا المقياس فإن الموضع الذي يردف المصلح في الجملة [السابقة] ينبغي اعتباره، هو أيضا، موقعا. وبهذا فإن الموضع الذي يحتله المصلح في نفس الجملة أي الموضع الذي يوجد مباشرة قبل مورفيم الجمع يشكل هو الآخر موقعا، وذلك لأن كل العناصر التي يمكن ان تعوض المصلح هي بالضرورة مورفيمات (المورفيم بمعناه الشائع في امريكا) **المرضي**، **العاقلون**، **السجناء**، **الفقراء**. الخ. ومع ذلك فإننا لانعتبر موضعا ما ضمن السلسلة اللغوية موقعا إذا لم يكن الاستبدال ممكنا فيه أو إذا تعلق هذا بعناصر صرفية وغير صرفية. ففي عبارة مثل : **إن** + **الجو** + **رائق** + **جدا**. لا يشكل الموضع بين رائق وعلامة + موقعا، إذ أن الاستبدال هناك غير وارد. بل انه من غير الضروري الاشارة إلى ان في هذا الموضع يوجد صفر، وهو الشيء الوحيد الذي يمكن أن يرد هناك. ومن الطبيعي فإنه لا يمكن تعويض الصفر بصيغة مثل **خاص** اذ أن هذه لا يمكن ورودها بين **رائق** وعلامة + بل يمكن أن ترد بين علامتي + ويتضح الشرط الآخر المميز لموضع الموقع في المثال الانجليزي الآتي.

He + brought + me + the + steak

إن الموضع الذي يعقب -st لا يمكن اعتباره موقعا إذ كما يمكن تعويض /eyk/ بـ arch أو ring فإنه يمكن تعويضه بعناصر غير صرفية مثل /ariy/ ، /of/ أو /ik/ . يمكننا ان نقول إن الموضع الذي يعقب -st لا يمثل موقعا لأنه ليس مورفيما، إلا أن هذا الاجراء لا يعود مجديا في حالات مثل حالة العبارة الآتية

the + room + was + filled + with + hisses

حيث لا يمكن اعتبار الموضع الذي يعقب بالمورفيم /his/ موقعا، إذ أن الصيغ الوحيدة التي يمكن أن تعوض لاحق الجمع هي عناصر غير صرفية مثل /tiriya/ في hysteria و /penists/ في Hispanists أو /tiriy/ في history [6].

3 . 5 . يمكن اعتبار موقعين متماثلين حينما يسمحان بنفس الاستبدالات. إن موقعين متطابقين هما مع ذلك، متماثلان مثال ذلك الموقعان اللذان يعقبان المتوالية س. ف. يمكن أن نجد مواقع متماثلة إضافة إلى ذلك داخل نفس المركب : ففي س. ف. س. يكون الموقعان س. متماثلين إذ أنهما يسمحان بنفس الاستبدالات.

وانسجاما مع هذا المعيار تكون متماثلة المواقع المتقابلة في التحويلات المنقلبة مثال ذلك المواقع المتقابلة في التراكيب الآتية. س + ف + أل + س (جملة اسمية). ف + س + أل + س. (جملة فعلية). مثال ذلك **أحمد يشاهد النجوم**. **يشاهد أحمد النجوم**. ففي هذا النمط من التحويلات يكون أي استبدال محتمل في موقع معين ضمن تركيب محدد ممكنا من الموقع المقابل المنتمي إلى التركيب الآخر[7]. وعلى العكس من ذلك تكون مواقع تركيب معين في التحويلات غير المنقلبة متماثلة مع المواقع المقابلة في التركيب الآخر. ولكن لا يحصل نفس الشيء في الحالة العكسية. مثال ذلك ما يحصل في التركيب الانجليزي حيث تستطيع كل الصيغ القادرة على تعويض تلك التي تحتل موقعا معينا س. ف. ف. س. (جملة مبنية للمعلوم). نستطيع أيضا أن تعوض الصيغ التي تحتل المواقع المقابلة في التركيب N2 vbe V en By N1 (جملة مبنية للمجهول) ولكن ليس العكس.

3 . 6 . سنهتم في هذا الفصل بالمواقع كما تم تحديدها وبالتماثلات الموجودة بينها أكثر مما سنهتم بالبدائل التي تم تحليلها إلى الآن. ان تحليل هذا القبيل من البدائل لم يكن ضروريا ضرورة مطلقة وحسب لأجل فهم طبيعة المواقع. وانما كان ضروريا أيضا لأجل الكشف عن نمط آخر من البدائل التي سندرسها فيما يلي والتي سنطلق عليها اسم بدائل النمط II . إن السمات التي تحدد هذا النمط الجديد من البدائل هي ايضا خارجة عن اطراف هذا الصنف. (كما يحصل في حال بدائل النمط I) إلا أنه فيما يتعلق بهذه البدائل تكون هذه السمات الخارجية من طبيعة لغوية (المجال الصوتي) في حين تكون السمات الخارجية المميزة لأصناف بدائل النمط IIمن طبيعة خارج لغوية. ان أحد أصناف البدائل النمط II . ذو علاقة بالمدلول. إن عنصرين يكونان متماثلين دلاليا من حيث تداخلهما في تقطيع «الفكر الغفل» الخارج عن كل لغة منفردة إلا ان كل اللغات منفردات تحيل على تقطيعات معينة للفكر الغفل[9]. وبهذا تعتبر المرادفات متماثلة وتشكل بدائل، مثال ذلك اسماء الحيوانات، مجموع الألفاظ المجردة، يضاف إلى ذلك كلمات مثل **القمر والنجم والبحر والزمن** التي يمكن التأكيد ان بينها مجموعة من التشابهات الدلالية وحسب فمثل هذه البدائل تنتظم ايضا على اساس التعارض بين المدلولات. هذا الاجراء لا يناقض مبدأ المماثلة الذي أقمناه باعتباره ضروريا لأجل ضمان الانتساب إلى صنف معين، اذ بنفس الطريقة التي تمكن بها صياغة مجموعات تتكون من أطراف موجبة وسالبة،

أو من جمل صادقة وكاذبة يمكن أيضا انشاء مجموعات تعتمد على كلمات مثل **الليل والنهار** أو **مسرور وحزين**. تكمن المماثلة، في هذه الحالة، في كون اللفظين يحيلان على نفس المفهوم العام : **الليل والنهار**، أي على فترة تتكون من أربع وعشرين ساعة ؛ ويحيل لفظا **مسرور وحزين** على مفهوم عام هو الحالة النفسية. ومسايرة لهذا المبدإ ستكون ممكنة صياغة أصناف أعرض تأخذ بعين الاعتبار الألفاظ الوسيطة بين **الليل والنهار ومسرور وحزين**.

3 . 7. يقتضي اقـرارنا القاضي باعتبار المماثلة الدلالية منتسبة الى النمط II ، أي القاضي بإقامة تلك المماثلة على اساس عامل خارج لغوي، بعض التوضيحات. يجوز بعد هذا، التأكيد أنه إذا كانت صيغتان متماثلتين من الناحية الدلالية، فذلك يعود إلى كونهما تمثلان توزيعا متماثلا داخل النص أو الجملة. وتبعا لهذا فإن هذه الصيغ متماثلة لغويا لا خارج لغوية. إن الفارق بين هذا النمط من التماثل اللغوي وبين نمط التماثل الذي يقدم كنتيجة مجرد تشكيل للأصناف (تماثل النمط I) كامن مع ذلك في كون التماثلات الدلالية، رغم انتمائها إلى النمط I ، حسب هذه الطريقة التحليلية، تتوفر على امكانيات جد محصورة لا يتعلق الأمر بالتحقق المشترك في علاقته باصناف الصيغ الأخرى، انما يتعلق بالتحقق المشترك في علاقته بأطراف محددة من هذه الأصناف.

إن الـدافـع إلى تأسيس المـماثلة الدلالية على اساس مقياس خارج لغوي يستجيب لكون الانحاء غير متمفصلة بما فيه الكفاية لأجل تفسير بعض التماثلات المتـوفرة في الشعر. يمكن لمحاولة استعمال المقاييس النحوية القائمة لأجل توليد متوالية شعرية ان تؤدي إلى انتاج عدد كبير من الجمل غير المقبولة كما يمكن ان تؤدي إلى إلحـاق عدد معين من المقاييس من النمط الاختزالي بهذه الانحاء. إن نحوا يستـطيع توليد البيت الآتي لملتـون، مثـلا : Him who disobeys, me disobeys يستطيع أيضا ان يولد جملا من قبيل Them who likes us likes وجملا أخرى قابلة للطعن. ينبغي من جهة لكي تكون هذه الأنحاء قادرة على توليد بيت ملتون، دون أن تولـد، من جهة أخرى، متوالية من الجمل المطعون فيها ان نضيف إلى هذه الانحاء سلسلة من المقاييس الاختزالية جد معقدة. ومع ذلك فإن أبياتا مثل البيت السابق متوفرة بكثرة في الشعر. إن نحوا يستطيع ان يولد بيتا معينا وغير مستطيع في الآن نفسه ان يولد جملة قابلة للطعن من وجهة نظر نحوية، قد يكون مع ذلك جد

معقد. ومع ذلك فإن بيت ملتون ليس في رأي الكثيرين، أكثر (أو أقل) نحوية من أية جملة من نفس النمط كالجملة الآنفة الذكر مثلا. الفارق الوحيد الموجود، بينهما كما هو واضح، هو ان جملة ملتون بيت شعري والأخرى ليست بيتا شعريا. تكمن مهمتنا اذن في تفسير الأولى، وان كانت مقلقة من وجهة نظر نحوية، شأنها شأن الثانية.

كل ما نرغب أن نقوله، من وراء هذا، هو أن التأكيدان «a يظهر في A» أو «ان الكلمتين المتماثلتين a و b تظهران في موقعين متماثلين A و B» ليس من قبيل الدور [أي الطوطولوجية] فيما يتعلق بتحليل الشعر، إذ انها لا تستنبط كقواعد من أي نحو. ولأجل ان تكون هذه التأكيدات دورية، فمن الضروري توسيع أو تغيير هذه الأنحاء الموجودة الآن حسب الطريقة التي تم عرضها في 2.3. وهذا ما لم يتحقق الى الآن. ومع ذلك ففي اللغة الشعرية توجد تماثلات دلالية نرغب في الكشف عنها هنا. وسعيا نحو هذا الهدف، نحاول ضبط نقطة مرجعية تكون أهلا للحكم انطلاقا منها بأن هذه الصيغ متماثلة. ولعدم توفرنا على نحو صالح لغرضنا فقد كنا نلجأ إلى مفهوم «الفكرة الغفل» الذي أبدعه يا لمسليف. يمكن القول: إن صيغتين هما متماثلتان من الناحية الدلالية حينما تتطابقان في تقسيم هذه المادة الغفل. وعلى العموم فإن الصيغ المحللة انطلاقا من هذه الزاوية تختلف عن تلك المحللة انطلاقا من زاوية لغوية محض في كون الأولى متماثلة دلاليا في حين أن الثانية متماثلة بنيويا من ناحية أخرى يمكن ان نؤكد ان الصيغ المتماثلة بنيويا ـ داخل اطار النحو ـ متماثلة أيضا من وجهة نظر دلالية. ومع ذلك فإن التسوية بين التماثل البنيوي والتماثل الدلالي لهي مسألة قابلة للنقاش(10). وفي كل الأحوال فما يهمنا هنا هو كون الأنحاء الموجودة الآن ليست قادرة على تفسير التماثلات الخاصة المتوفرة في الشعر، وهذه لا ترضخ بشكل آلي لهذه الانحاء، كما ترضخ التماثلات التي تتصف بها الصيغ المتحققة في اللغة اليومية. وكما هو طبيعي، فإذا أمكن لهذه الأخيرة أن تفسر فلأنها مندرجة [متضمنة] في النحو، أي أنه قد تم التخطيط لكل صيغة بشكل ضمني أو صريح نوعا من الخطاطة الكاشفة عن إمكان تحقق كل صيغة بعينها وعلى هذه الامكانات بالضبط تقوم أصناف هذه الصيغ. اي ان هذه الأصناف تتحدد بحسب سياق معين. ومع ذلك وحينما يقال إن طرفا من صنف ما يتحقق في موقع معين أو حين يقال إن طرفين معينين من صنف ما متماثلان لسبب

ما فإن ما نقوم به هو مجرد الالحاح على عامل واحد يشكل في مبدإ معين قاعدة لتحديد الصنف. لقد اعتادت الأنحاء المهيأة للغة العادية السقوط في هذا النمط من الدور فيما يتعلق بالجمل أو نمط آخر من المركبات التي تولدها. ومادمنا محرومين من نحو للغة الشعرية فإننا محرومون أيضا من منهج طظولوجي لأجل توليد الأبيات الشعرية أو التماثلات المتحققة بين الأشكال الحاضرة في مواقع مختلفة من نفس القصيدة. وهكذا فلكون أي تأكيد بصدد التماثلات الدلالية بين الصيغ التي تظهر في الشعر لا يمكن أن يؤشر على أي نحو، فلا خيار لنا بحثا عن صلاحية ما، إلا اللجوء الى مرجعية خارج لغوية، أي إلى مفهوم «الفكر الغفل»[11].

3 . 8 . يتحقق هذا النمط نفسه من التماثل القائم على عنصر خارج لغوي في علاقة بالبنية الفنولوجية للكلمة. ففي هذه الحالة لا تفشل الأنحاء كما تفعل فيما يتعلق بالتماثلات الدلالية. يعود هذا الى كون الشاعر يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها المتكلم باللغة العادية. إلا أن هذا مظهر من الشعر لا يهمنا بشكل أساسي. إن أصناف التماثلات الفنولوجية محددة في النحو بواسطة المواقع وحسب. فعلى سبيل المثال يعلمنا النحو أن كل الفونيمات المقطعة في الانجليزية باستثناء /r/ وربما /Z/ تمكنه الورود في الموقع الأول وهي بالتالي متماثلة. ويؤكد هذا النحو من جهة أخرى ان /b/ في الرتبة الأولى يمكن ان تعقبها فقط فونيمات مصوتة أو شبه مصوتة /r/./Y/./l/ وهلم جرا. ومع ذلك فلا تهمنا بشكل اساسي، فيما يتعلق بالتحليل الشعري، التماثلات القائمة على أساس الموقع انما تهمنا التماثلات من النمط الفزيائي تلك التي تحسب في عدادها ملامح مثل التجنيس والقافية وعدد المقاطع إلخ. أي لا يهمنا ما يعقب /b/ في الموقع الأول في كلمتين مختلفتين وانما يهمنا ظهور /b/ في هاتين الكلمتين. ولكون النحو لا يُمكننا من أي معيار لأجل تحديد تماثلات سمات من هذا النوع، وجب اللجوء مجددا الى أساس مرجعي خارج لغوي. وبهذا نعتمد، لتحديد التماثل الفنولوجي على اساس النظام العام للامكانيات الصوتية. ونقول : إن صيغا معينة تنتمي إلى نفس الصنف بقدر ما تتطابق في تقطيع «متصل صوتي» فزيولوجي. وبهذا نستطيع تحديد مختلف أصناف الكلمات في علاقتها بالقافية والتجنيس وبكون الاختتام يتم بنفس الحرف الخ. وبصفة عامة فإن الانتساب إلى صنف محدد يقوم على أساس تكرار سمات صوتية لكل واحد من الأطراف. ونحن نفضل، مع ذلك، للأسباب المشار إليها آنفا تصنيفا يتفق مع معيار خارج لغوي.

3 . 9 . لقد خصصنا في هذا الفصل، عناية خاصة لمفهوم التماثل، وقد درسنا الطريقتين اللتين يمكن ان تكون بموجبهما الصيغ متماثلة.

1) يمكن ان تكون صيغتان متماثلتين بالنظر إليهما في علاقتهما بالسياق أو السياقات اللغوية التي تقع فيها. ولقد وصفنا هذا النمط من التماثلات باعتبارها متماثلة من النمط I أو متماثلة موقعيا.

2) يمكن أن تكون الصيغتان متماثلتين بالنظر إليها في علاقتها بعامل خارج لغوي ؛ واشرنا بهذا الصدد الى المتصل الدلالي العام وإلى المتصل الصوتي العام. وقد اطلقنا على التماثلات القائمة على معيار خارج لغوي تسمية المتماثلات من النمط II . ولأجل الملاءمة المنهجية بحثنا عن تسمية تناسب الطرف الموقعي الذي تتصف به التماثلات من النمط I : إن اللفظ طبيعي يقصد به مجرد كونه مراد فا لـ النمط II . وفي هذا الفصل حددنا مفهوم الموقع كما حددنا المقصود بالمواقع المتماثلة. وفي الفصل الموالي سنركز على البدائل المتولدة في علاقتها بالموقع كما سنركز على الاصناف المتماثلة الطبيعية أو الاصناف من النمط II . وسيكون من الملائم. مع ذلك، متابعة استعمال النمط I بتطبيقه ليس على الأصناف كما فعلنا في هذا الفصل، وإنما على المواقع ما دامت المواقع المتماثلة بالغة الأهمية لهذه الدراسة. وبهذا إذا ينبغي ان يفهم، في الفصول الآتية، إلا في حال الاشارة في السياق، اننا نحيل على أطراف من صنف ما النمط I باعتباره إحالة على المواقع.

هوامش

1) Bernard Bloch and George L. Trager, Outline of linguistic analysis, Baltimore, 1942, p. 56.

2) W. nelson Francis, the structure of American English, New York, 1958, p. 192

3) Francis, op. cit. p. 186.

4) لا يعني التماثل نفس ما يعنيه التطابق إذ أن هذا الأخير نمط من العلاقة أشد حصرا. فلكي تكون صيغتان متماثلتين، من وجهة نظر الموقع، ليس ضروريا ان تكون سياقاتها الممكنة متساوية وباستثناء بعض الحالات، مثل حالة المتغيرات الحرة، فإذا كانت كل السياقات الممكنة لصيغتين معينتين متساوية فان هاتين الصيغتين لن تكونا متماثلتين، وانما تكونان متطابقتين وهكذا فاذا ثبت أن صيغتين معينتين تتحققتان في سلسلة من السياقات المتطابقة. يمكن التأكيد أنهما متماثلتان في كل تجلياتها. وبهذا المعنى لا نعتبرهما بوصفهما عنصرين لغويين

فرديين، وإنما بوصفها عنصرين من صنف معين. وعلى سبيل المثال فإن الصيغتين **اسبوعي ومناخي** يمكن ان تتحققا بدون تمييز بعد **جزء ودراسة** ومن جهتها فإن **اسبوعي** يمكن أن تقع بعد **قهوة** في حين ان **مناخي** يمكن ان تقع بعد **سنة**. ومع ذلك فإنه من الممكن جدا ان يكونمستحيلا حصل تأليفات من قبيل **قهوة مناخية** ولا من قبيل **سنة اسبوعية**. ومع ذلك فحين نؤكد أن **مناخي وأسبوعي** متماثلان،، نقصد من ذلك ان الصيغتين تنتميان الى صنف معين هو أ، الصنف الذي ترتبط بعض أطرافه ببعض أطراف صنف ن. يمكن العودة إلى زليج س. هاريس الذي يناقش التماثل في سياق آخر.

«Discourse analysis», Language, 28 1952, pp. 6 ff.

ويؤكد الكاتب في الصفحة 7 : «الا يمكن ان نتساءل : هل صحيح أن ب = ث ؟ (إن الرمز = يدل في هذه الحالة على علاقة تماثل ؛ القوس من عندي س. ليفن)، أو هل لنا الحق لكي نقول أن ك = ل لمجرد أن ب = ث ولأنه يتحقق في التأليفات ب ك وَ ل ؟» كل ما نحاول إقامته هنا هو منهج للتحليل، والمسألة الملائمة في هذه الحالة هي مدى قبوله استعمال هذا المنهج ومدى قدرته على ان يؤدي بنا الى نتائج صحيحة ومهمة».

5) المقصود بـ alternation استبدال صيغة مؤلفة من مركب ما بمركب آخر، بطريقة يظل معها المركب نحويا رغم الاستبدال وتظل الصيغ الجديدة صرفية هي كذلك.

6) يتعارض جوهريا هذا الأجراء مع ذلك الذي استعملناه في 3 . 3 . بغاية عزل البدائل. لقد استعملنا هناك سياقات معينة لأجل توليد البدائل في حين أننا نستعمل هنا، كمقياس لأجل عزل المواقع، كون السياقات تسمح بتوليد بدائل جديدة.

7) ينظر Zellig S. Harris «Co-occurrence and transformation in linguistic structure» Language, 33, 1957, p. 288.

8) لقد تناولنا الأمثلة من هاريس. المرجع السابق.

9) يلمز jelmes lev, Prolegomena to a theory of language (: Memoir 7, indiana University Publications in Anthrapology and linguistics) Baltimore, 1953, pp. 29 ff.

10) على الرغم من أننا نتوفر من جهة على كل المعرفة الممكنة من النمط البنيوي بشأن لغة معينة، فإننا من جهة أخرى ما نزال نعاني من الجهل بها. إننا ما نزال مفتقرين إلى الاعتماد على ظواهر خارج لغوية إذا كنا نرغب في تحديد المعاني. ونستطيع بالتأكيد ان نحدد أي شيء وننعته بانه معنى، ولكن هذه مسألة أخرى.

11) الواضح ان مفهوم «الفكر الغفل» يشكو من الغموض، إلا ان هذا الغموض يعلق بمعنى ما، بكل مفهوم لا يصادق عليه النحو. ومع ذلك فان هذا المفهوم الملموس (كما هو الأمر بالنسبة لمفهوم الاحالة) يشكل مفهوما مفيدا جدا في دراستنا هذه التي نستعمله فيها كأساس تقوم عليه تماثلات معينة تعجز الانحاء الموجودة عن الكشف عنها.

12) ينظر Hyelmslev, op. cit. p. 34

4

الازدواج

4 . 1 . يتميز الشعر باستخدام التماثلات من النمط II [1] فالقصيدة تؤلف على الامتداد المركبي عناصر تشكل، من وجهة نظر التماثل الطبيعي، أصنافا من التماثلات أو البدائل «إن الوظيفة الشعرية تسقط، كما يؤكد جاكبسون مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف» [2]. والأكثر من هذا، فإن استعمال هذه التماثلات، سواء اكانت من أصل صوتي أم من أصل دلالي، ليس شيئا عارضا، وإنما هو، على العكس من ذلك، شيء مطرد على امتداد القصيدة. يكمن هذا الاستعمال المطرد لهذه التماثلات الطبيعية في انزال عناصر لغوية متماثلة في مواقع متماثلة هي أيضا، أو بعبارة معكوسة، فإن هذا يكمن في استخدام المواقع المتماثلة باعتبارها اطارا لعناصر متماثلة صوتيا أو دلاليا. يتطابق في هذه العملية التماثلان من النمط I ومن النمط II معتبرين هذه الأخيرة مركبة في الأولى.

ينبغي مادام هذا النمط من التطابق يمثل واحدة من أهم بنيات الشعر، تقديم بعض التوضيحات بهذا الصدد. يوجد دائما في كل واقعة لغوية نقط تلاقي من هذا النمط أو ذاك، وذلك يعود إلى أن الدليل اللغوي يمثل مركز اللقاء بين علاقات يقيمها هذا الدليل مع دلائل اخرى منتمية الى سياقه وعلاقات متبادلة يقيمها مع دلائل أخرى حاضرة في نفس البدل الذي ينتمي إليه. هذا التلاقي ناتج عن الاشتغال المزدوج للدليل اللغوي [3]. وهو بالضبط ما يميز الدلائل من النمط I ، حأي الدلائل التي تتحدد بحسبَ معيار الموقع. تقوم هذه الدلائل بوظيفة في علاقتها بالأطراف الأخرى داخل المركب، وبوظيفة في علاقتها المتبادلة بالأطراف الأخرى ضمن البدل. وهكذا يدخل دليلان متماثلان من النمط I في وظائف متطابقة من هذا القبيل.

4 . 2 . إذا كان هذا هو رأينا، فإننا نستطيع تحليل الدلائل من النمط II بالاحالة على نفس الأنواع من الوظائف المذكورة سابقا والمتعلقة بالدلائل من النمط I . في هذه الحالة تربط الدلائل من النمط II هي الأخرى علاقات داخل السياق وداخل البدل. ومع ذلك فإن هذا الاجراء لا يفيدنا نهائيا. ولأجل الكشف عن ذلك سنناقش، كلا على حدة، الدلائل من النمط II المتماثلة صوتيا والمتماثلة دلاليا. وانطلاقا من وجهة نظرنا سيتضح أن العلاقات التي تقيمها الدلائل الصوتية من النمط II مع المستوى المركبي تظل ثابتة، في حين تتغير العلاقات القائمة بين هذه الدلائل والمستوى البدلي تغيرا كبيرا، بمعنى أنه لا يمكن توليد أي بدل مستقل قائم

على اساس التماثل الصوتي الا بصورة جزئية أو بمحض الصدفة. اننا نحصل على مجرد بدائل من النمط I حيث يكون التطابق الصوتي بين الأطراف حاصلا بشكل عرضي. إن البدائل من النمط الصوتي التي سنهتم بها بشكل خاص، تتحقق فقط، حينما نأخذ بعين الاعتبار العلاقات أو الوظائف التي يقيمها الدليل مع المتصل [أو الامتداد] الصوتي الفزيولوجي. ويبرز من بين هذه، مثلا، الصنف الذي تكون في عداد اطرافه الصيغ الانجليزية التي تكون أواخرها موحدة صوتيا، street, greet, replete الخ. وهذا الصنف لا يمكن عزله موقعيا.

4 . 3 . وفيما يتعلق بالدلائل الأخرى من النمط II أي تلك القائمة على أساس المدلول فإن الوضع يختلف نسبيا. يمكن في هذه الحالة وكما رأينا سابقا (3 . 7) القول إنه اذا كان دليلان متماثلان دلاليا فينبغي ان يقيما نفس العلاقات مع المستويين، السياقي والبدلي. في هذه الحالة وكما يؤكد باستمرار، فإن التماثل الموقعي والتماثل الدلالي يصبحان نفس الشيء. هكذا ففيما يتعلق بالتماثل الدلالي لا يمكن ان نتكلم عن التلاقي بالمعنى الذي اعتدنا على استعمال اللفظة به إلى الآن، أي عن ذلك التلاقي الحاصل بين متغيرين مستقلين. ان الفارق الوحيد بين التماثلات الدلالية والتماثلات من النمط I هي، على العموم، أن الأولى تشكل اصنافا أشد حصرا من الأخيرة وتحدد ليس بعلاقتها بالسياق البنيوي وانما تحدد في علاقتها بالسياقات المفردة لكل كلمة أو مورفيم (3 . 7 .). ومع ذلك وللأسباب المعروضة في 3 . 7. نفضل لأجل إقامة التماثل الدلالي اللجوء إلى إطار مرجعي مختلف. ولأجل توضيح هذا المشكل فلنتأمل أبيات قصيدة «ربي بن ازرا» لبرونينج الآتية.

Irks care the crop - full bird

Frets doubt the maw - crammed beast ?[4]

إن لفظتي irk و Fret اللتين نريد اعتبارهما متماثلتين تظهران في موقعين متماثلين. ومع ذلك فإن irk و fret لا تنتميان إلى الصنف الفرعي الذي تظهر أطرافه عموما في مثل هذا الموقع. فهذا الموقع يمكن أن يحتله، في نحو اللغة العادية، have والفعل be وحسب. وبهذا فإن هذا النمط من النحو لا يقدم لنا أية حجة لأجل إثبات ان irk و fret متماثلتان دلاليا في هذين البيتين. ومن زاوية أخرى فإننا إذا

عمدنا إلى زحزحة ذلك النحو بصورة تجعل irk و fret مندرجتين في ذلك الصنف الفرعي ، وجدنا انفسنا أمام مشكلة إمكانية توليد هذا النحو لجمل مشكوك فيها مثال ذلك الجملتين الآتيتين :

? Irks he a father أو ? frets this man many people إن السبيل الوحيد لأجل ضم بيتي برونينج الى النحو، مع عدم إمكان توليد جمل من قبيل ما سلف، يكمن في وضع قاعدة تظهر فقط بموجبها لفظتا irks و fret في موقعين شبيهين بالموقعين اللذين تحتلانهما في الأفعال إذا لم تكن متبوعة بالضبط بنفس الكلمات التي تتبع بها فيها. إلا أن هذا الاجراء، في هذه الحالة ، ينبغي ان يتكرر مئات المرات بغاية استيعاب لكثير من الأبيات الشبيهة الأخرى. ومع ذلك، وبالنظر الى ان النحو عاجز عن مدنا بالعون لأجل تحديد التماثل الدلالي للصيغ الشعرية فإننا مضطرون إلى التماس اساس مرجعي خارج لغوي من مفهوم «الفكر الغفل» ليالمسليف. وبهذا يتحول الاتفاق إلى عملية حيث يتم تركيب مكون دلالي مستقل في مكون موقعي مستقل.

4 . 4 . ومع ذلك فإن الاتفاق وكما تم تعريفه، أي اعتباره تقاطع مكون صوتي أو دلالي بمكون موقعي مستقل لا يكتسي أهمية كبرى لملازمته دائما لأي دليل لغوي. ما يهم إذن ليس الاتفاق في حد ذاته وانما العلاقة التي يمكن أن توجد بين اتفاق من هذا النمط واتفاق آخر معطى. إن مقارنة الاتفاقين معا ودراسة العلاقة القائمة بينهما يمكننا من البنية التي يمتاز بها الشعر. هذه العلاقة تتحقق حينما تظهر صيغ متماثلة من حيث الطبيعة (أي متماثلة من جهة الصوت أو المدلول. أو من جهتهما معا في الآن نفسه) في مواقع متماثلة كذلك. وبعبارة أخرى حينما توجد موازنة الاتفاقين. وينبغي ان ننتبه دائما إلى أنه يمكن، حين تتحقق أية صيغتين في موقعين متماثلين، الحديث عن زوج من الاتفاق، إلا أنه يمكن أن نقول بوجود مزاوجة أي البنية الاساسية في الشعر، حينما تكون الصيغ، التي نحن بصددها، متماثلة من حيث طبيعتها.

5 . 4 . بإمكان الموقع أن تكون متماثلة بأشكال مختلفة جدا. يوجد نمطان من المواقع المتماثلة : المواقع المتقابلة من جهة والمواقع المتوازنة ضمن تركيب ما من جهة

أخرى. ففي تركيب أ. ج. أ. ن. تحتل أ. باعتبارها تغير ج. موقعين متقابلين. هكـذا ففي جملة **عالية ولكن مهولة هذه البنايات**. فـ **عالية ومهولة** تتحققان في موقعين متقابلين. وبنفس الطريقة تحتل **طويل وأسمر وأنيق** مواقع متقابلة في **طويل وأسمـر وأنيق هو الرجل**، وكذلك الشأن بالنسبة لـ **قدَّر** وخاف في **قدر وخاف الـرجل**. ففي هذه الأمثلة يوجد موقع حاضرا نظريا في التكرار الضمني للكلمة الرئيسية للمغير أو للمكمل.

إلا أن هناك صيغة أخرى حيث يمكن للمواقع أن تكون متماثلة وذلك حين تكون متوازنة في تركيبها، مثال ذلك التركيب أج أن. **أكلة جيدة وموسيقى عجيبة**. إن **جيـدة وعجيبـة** تظهـران كمغيرين إلا إنهما مغيران لكلمتين نواتين مختلفتين. وواضـح أن **الأكلة والمـوسيقى** تتحققان باعتبارهما كلمتين نواتين مغيرتين بنفس الـطريقـة في موقعين متماثلتين هذا النمط من العلاقة المزدوجة يتحقق بالتعريف دائما، في موقعين متوازنين متماثلين ومن قبيل الأمثلة على المواقع المتماثلة في صيغ متـوازنة إس. ف. ع. إس. ف. **الفتيان وصلوا ولكن الحزن يدوم** أو ف. سي. إس. عَ. إس. ف. سي. إس. **ناولني الصحيفـة واشتر لي سيجارا**. ويمكن الحصول على تركيبات متوازنة باعتبارها أطرافا في نمط تركيبي آخر. ففي مثال. **يصفي الحساب ويغادر المطعم** نتوفر على تركيب متوازن. ف. س. ع. ف. س. الـذي يغير هو بدوره الضمير هو. (س) ف. س. ع. ف. س. مما يحول الجملة بأتمها إلى تركيب من الممكن مقارنته بآخر.

4 . 6 . إن المواقع المتماثلة كما توحي بذلك بعض أمثلتنا، المتحققة في تراكيب متوازنة لا تنحصر بالضرورة في نفس العبـارة أو الجملة. ولنتـأمـل مع أخـذ هذا بعين الاعتبار، الابيات الآتية التي تنتمي إلى قصيدة لوليام كارلوس وليام : (Theacritus Idyl I)

If the muses	إذا كانت إلهات الوحي
Choose the young ewe	يخترن النعجة الصغيرة
you shall receive	فأنت ستنال
a stall - fed Lamb	حملا تربى في الحضيرة
as your reward	كجزاء لك
but if	ولكن إذا

They prefer the Lamb	فضلن الحمل
you	فأنت
Shall have the ewe for	ستتوصل بالنعجة بوصفها
Second prize	مكافأة ثانية

إن يخترن وفضلن تتحققـان ضمن هذا المقـطع، في مركبـين متـوازنـين وتصاحبان **نعجة وحملا** ؛ وتتحقق **ستنال وستتوصل** في موقعين متوازنين مع **حملا ونعجة**، وفي الأخير فإن **كجزاء** ومكافأة ثانية تتحققان في موقعين متوازنين مع **حملا ونعجـة**. إن المقـطع بأتمـه يكـون سلسلة من المـوازنـات : ش. س. ف. س - س. ف. س. ظـ. س. بل. ش. س. ف. س. - س. ف. س. ظـ. س. إن المقطع يكشف بوضوح عن البنية التي أكدنا أهميتها القصوى في تحليلنا للشعر. فإذا قارنـا الصيغ المتحققة في مواقع متماثلة وجدناها جميعا متماثلة من حيث الدلالة. **يختزن وفضلن** ؛ **النعجة والحمل** ؛ **ستتوصل وستنال** ؛ **الجزاء والمكافأة**. وبعبارة أخرى فإن المقطع يبرز بوضوح مفهوم **المزاوجة** أي البنية حيث تحتل سلسلة من الصيغ المتماثلة من حيث الطبيعة (في هذه الحال متماثلة دلاليا) مواقع متماثلة أيضا.

إن البنية التي تحتل فيها الأزواج المتماثلة تماثلا طبيعيا مواقع متوازنة أقوى من تلك التي تحتل فيها الأزواج مواقع متقابلة وحسب. وبالاضافة إلى ذلك أننا نلقى تماثل الموقع يمكن أن يحتوي زوجا من التماثلات الطبيعية. بالاضافة إلى هذا فإن الغاية، في الحالات الكثيرة حيث يكون طرفا الزوج اللذان يحتلان موقعين متماثلين ضمن تركيب متوازن متماثلين تماثلا طبيعيا، هي ابراز التشابه الصوتي أو الدلالي الذي يمكن ان يوجد بين طرفي الزوج الذي يحتل الجزء الآخر من الموقعين المتماثلين في ذلك التركيب. وبهذا ففي الجملة Call my nephew and get my niece لا يعمل التكرار المتحقق في كلمتي nephew و niece لأجل ابراز كون /K/ في call صامتة و /g/ في ص/get مجهـورة. وإنـما يعمل لأجل ابراز كون /k/ و /g/ هما معا وقفيان غشائيان. وبطبيعة الحال فإن هذا التأثير الذي يمارسه الزوج nephew و niece لن يجدي في شيء لو الفينا مكان call و get ضمن الجملة find و arrest التي لا تتماثل مطلقـا أصـواتها الأولى. ومع ذلك فحيث يوجد أساس للتشابه ـ وهذا التشابه يصعب ضبط درجة شدته ـ فإن قوة الهيكل المحلل يأتي لابرازها[5]. وينبغي ان يحدث نفس التأثير في المظهر الدلالي. مثال ذلكصبغ المنزل وبيض المرآب حيث لا

تبرز الاختلافات الدلالية بين المنزل والمرآب وانما تبرز التشابهات ما دام الزوج الآخر الحاضر في المركب **صبغ وبيض** متماثلين دلاليا.

4 . 7 . يمكن ان تمتد الموازنة على طول الجزء الأكبر من القصيدة. أي أن التراكيب المتقابلة والمتوازنة التي تحتوي الصيغ المتماثلة تماثلا طبيعيا يمكن ان تكون بالغة الطول. سنحيل في الفصل 6 على موازنات تستوعب القصيدة بأتمها ونكتفي هنا بمجرد دراسة تلك التي تعلق بجزء من القصيدة. فلنتأمل، مثلا، الأبيات الأربعة الأولى من قصيدة pope : «Epist le to James Graggs, Esq»

A soul as full of worth as void of Pride
Which nothing seeks toshow, or needs to hide,
Which nor to guitt nor fear its Cantion owes,
And boasts a warmth that from no passion flow

قلب مفعم بالنبل كما هو فارغ من الافتخار
فهو لا يزعم إظهار شيء كما لا يحتاج إخفاء شيء
وليس من الذنب ولا من الخوف يلزم الحذر
وهو يظهر حرارة لا تنبع من أي عاطفة

سنتوقف هنا عند بعض الموازنات لكي نصفها فالعبارتان: **مفعم بالنبل وفارغ من الافتخار** متماثلتان موقعيا باعتبارهما تصفان **قلب**، وتماثلها الطبيعي يكمن في كون **مفعم وفارغ** طباقاً [. . .]. وعبارتا **بالنبل ومن الافتخار** وإن لم تكونا طباقاً من حيث الطبيعة فإننا نعتبرهما كذلك هنا بسبب ظهورهما في موقعين متماثلين ضمن تركيب متوازن حيث توجد مواقع أخرى متماثلة تشكل موازنة [6]. ولفظة لا . . . شيء nothing في البيت الثاني هي مكمل لـ **يزعم اظهار شيء ويدعي اخفاء شيء**. إن **اظهار وإخفاء** في هذه الموقعين تمثلان طباقا [. . .]. ونجد بنية البيت الثاني هي نفسها بنية البيت الأول (أنظر الملاحظة 6) ونجد في البيتين الثالث والرابع **قلب** (التي تنوب عنها كلمة which)، **يلزم الحذر** وهو **يظهر حرارة** وهما تركيبان متماثلان [. . .] ويشغل الفعلان **يلزم ويظهر** نفس الموقع الإعرابي. كما أن **الحذر والحرارة** تمثلان طباقا. ويبدو واضحا بنفس الطريقة أن الحذر لا يعود إلى الذنب ولا إلى الخوف. وهاتان كلمتان تظهران في موقعين متقابلين، والشدة لا تعود إلى الشوق. وهكذا تتصدر الواجهةَ المتشابهات الدلالية من الكلمات **الذنب والخوف والشوق**، وذلك لتحقق هذه الكلمات الثلاث في مواقع متماثلة ضمن تركيب متوازن.

4 . 8 . معـروف جدا هو تأكيد النقاد المستمر أن الشكل والمحتوى ينصهران في القصيدة (أنـظر 1 . 1 .). نعتقد، إذا اخذنا ما تقدم عرضه بعين الاعتبار، أننا واجدون انفسنا في موقف المتعرف على الواقعة البنيوية النمط التي تختفي وراء ذلك التأكيد. لا نستطيع، في مجال النقد، الوقوف وحسب عند حدود التأكيد ان الشكل يأتي لتوصيل مدلول جملة ما، لأن هذا يتعلق باللغة عامة ولا يتعلق بالشعر على وجه الخصـوص. ينبغي، من زاوية أخـرى الكف عن التقـدير المبـالـغ فيه لظاهـرة الأصوات المحاكية التي يشار اليها في الكثير بغاية الاستدلال على انصهار الشكل والمحتوى والمحتزى في القصيدة، إذ الحقيقة هي أنها من القلة بمكان في الشعر لكي تتخذ أساسا لكل النظرية الشعرية. وفي الواقع لا ينبغي لنظرية شعرية، إذا كانت تريد ان تكسب صلاحية ما، ان تقف بالخصوص عند مجرد بعض الصيغ اللغوية، وانما ينبغي لها على العكس من ذلك ان تحيط بالوحدة التي تخص أجزاء كبرى من القصيدة وان تحيط في النهاية بوحدة القصيدة في صورتها الشاملة. ولا يمكن لبنيان مثل : flaming fire أو stars sparkled حيث تكون عناصرها الحاضرة في التركيب متماثلة دلاليا وصوتيا، ان تقوم وحدها كأساس لنظرية قائمة على انصهار الشكل والمحتوى. وبهذا فلأجل تفسير كيفية إحداث الشعر لذلك الأثر المتميز للوحدة سيكون ضروريا اللجوء إلى مبدإ بنيوي من نمط أعم.

إن مفهوم الموازنة، وان لم يتمكن هو نفسه من تفسير كيفية إثارة الاحساس بأننـا أمام بنية متحدة بشكل وثيق، فإنه قادر عن تفسير بنية تظهر وترد غالبا في الشعر، وتوحد، بصفتها ظاهرة لغوية خالصة، مساحات ممتدة الأطراف من اللغة الشعـريةّ. إن المـوازنـة الشعرية تشتق قوتها من العلاقات التي تقوم بين أطراف المحتوى تعتبر العناصر التي تكون الموازنة مماثلةً موقعيا في القصيدة. ومع ذلك فهي متـماثلة ليس علي صعيد نحـو اللغـة العادية ـ فهذا النمو تتشكل فيه الاصناف بحسب معيار المماثلة الموقعية ـ وانما على صعيد نحو أو نحو فرعي مختلف بكون الأصناف تتشكل هنا بحسب التماثل الطبيعي أو التماثل من النمط II . هذا النحو الفرعي يخص الشعر، ويشتغل في احضان نحو اللغة العادية أو بالتوازي معه.

لأجـل أن يفهم بأية صورة تحدث المـوازنة أثرها الموحد، سندرس، بدءا وبشكل مفصل، العلاقات القائمة بين اطراف الأصناف البدلية. لاتفرض هذه العلاقات، سواء أكانت من النمط I أم من النمط II ، نظاما محددا بين العناصر

المترابطة بهذا الشكل[8] . لا يوجد بالضرورة بين اصناف النمط I تماثل طبيعي يوحد بين اثنين منها بشكل أقوى مما يوحد بين الأطراف الأخرى، وكما سبق ان رأينا (انظر 3 . 3 .) فان العلاقة التي تربط بين أطراف الأصناف المذكورة تقوم على اساس سياقاتها اللغوية. وبنفس الطريقة فان اصناف النمط II وان كانت متماثلة تماثلا طبيعيا فإنها لا تنتمي بالضرورة إلى نفس اصناف النمط I . فـ **الظَّنُّ والدَّنُّ** مثلا لفظان متماثلان تماثلا طبيعيا بالنظر إليهما من زاوية صوتية، وهما ينتميان إلى صنفين مختلفين ضمن النمط I . وبنفس الشكل فان **استرق واختلس** منظورا إليهما من زاوية دلالية متماثلان تماثلا طبيعيا. ومع ذلك ففي الموازنة الشعرية (حيث الأطراف من نفس صنف النمط II تصَفف بشكل منتظم على المحور المركبي) تكون الصيغ اللغوية مترابطة في الآن نفسه، مع نمطي التماثل. وبهذا يمكن القول ان الصيغ التي تظهر في الموازنة الشعرية هي في الآن نفسه اطراف لبدلين مختلفين : احدهما بدل من النمط I وثانيهما بدل من النمط II .

ينبغي التنبيه على أن إمكانية الاختيار في هذه الحالة تقتصر على تلك الصيغ المترابطة صوتيا أو دلاليا والمنتمية ايضا إلى بدل النمط I الذي يتحدد على اساس الموقع ؛ اي انه اذا كان أحد طرفي الزوج هو **واضح** فلا يمكن مثلا ان نختار كطرف ثان مقابلة أية كلمة لمجرد ارتباطها بـ **واضح** صوتيا أو دلاليا[9] . وبذها فإن التراكيب في الشعر لا تعتبر مجرد أداة يمكن أن تثبت فيه أية صيغة لغوية مستجيبة لشروط النحو وتوصل رسالة معينة، وانما هو يتضمن سلسلة من الكلمات المترابطة برباط انماط خاصة من التماثلات الموصوفة سابقا.

4 . 9 . لقد كتب سوسور وهو يقارن نمطي العلاقة اللذين يمكن ان يوجدا بين مختلف العناصر اللغوية : «إن العلاقة التركيبية هي علاقة حضور ؛ فهي تقوم على لفظين أو أكثر من لفظين حاضرين معا ضمن المتوالية المتحققة. وعلى العكس من ذلك فإن العلاقة الترابطية (البدلية عندنا) توحد اطرافا غائبة ضمن متوالية تذكرية ممكنة[10]» . ان التأثير الأهم الذي يحصل بفضل الموازنة هو التوحيد حضوريا أطرافا تكون مجتمعة بطريقة أخرى غيابيا. فالصيغ الموحدة بالطريقة الأولى ليست مجرد أطراف من نفس بدل النمط I ، وإنما هي أيضا أطراف من نفس بدل النمط II . حح هذا النمط الأخير هو بالضبط ما يكتسي أهمية بالغة، إذ أن وجود أطراف من نفس بدل النمط I والموحدة حضوريا لهو شيء يمكن حصوله في أي فعل لغوي.

ينطلق سوسور في دراسة له للعلاقات البدلية، من كلمة أو جذر معينين وليس من السياق (انظر 3 . 2 .) . وبهذا فإن لكلمة enseignement في نظر سورسور علاقة مع enseigner و l'enseigons ومع apprentissage و education إلخ، ومع chan-gement و armement الخ . ومع clement و justment إلخ . اي أن سوسور يدرج ضمن نفس المجموعة أطرافا مشتقة من الكلمة الأساس أو موافقة لها، ومن قبيل ذلك chagment أو armement المنتمين إلى نفس البدل من النمط I الذي ينتمي إليه enseignement وصيغا مثل apprentissage و education المنتميتين الى نفس بَدله الدلالي من النمط II ؛ وصيغا مثل clement و justement المنتميتين إلى نفس البدل الصوتي enseignement ، وأخيرا يدرج صيغا من قبيل enseigner و enseignons ذات نفس الجذر الذي لـ enseignement واللتين ترتبطان دلاليا وصوتيا مع هذه الكلمة الأخيرة. إن الصنف الترابطي أو البدل يجمع عند سوسور سلسلة من الصيغ المرتبطة بالكلمة الأصل - في حالتنا enseignement - بطرق جد مختلفة[11].

وكما يؤكد سوسور نفسه فانه يمكن «لكلمة ما ان تستدعي دوما كل ما يمكن ان يرتبط بها بطريقة أو بأخرى»[12]. ومع ذلك، فما دام المهم بالنسبة الينا في هذه الحالة هو تلك الصيغ البدلية المتحققة في الموازنة فإننا سنخص بالعناية نمطين فقط من انماط الترابط الأربعة التي ضبطها سوسور : هذان النمطان يرتبطان بالكلمة الأساس أي enseignement بعلاقة تماثل من النمط I . وتبرز بينهما صيغ مثل ap-prentissage و education المتماثلتان صوتيا مع changement و armement المتماثلتان صوتيا مع enseignement[13]. ونستخلص من كل ما تقدم ان القصيدة تستخدم نمطا من السَّنن محصورا جدا. ونتيجة لذلك فاننا خلال قراءتنا قصيدة ما نجد أنفسنا أمام مركبات تولد سلسلة من البدائل المحددة، تلك البدائل التي تعود هي بدورها لتوليد تلك المركبات، وهذا يقودنا من جديد إلى القصيدة. أي أن كل قصيدة تولد سننها الخاص وتكون رسالته الوحيدة هي القصيدة.

إن ما تم عرضه في هذا الفصل يمكن ان يفيد في القاء بعض الأضواء على المشكل المطروق كثيرا والمتعلق بانصهار الشكل والمحتوى في الشعر. إن دراسة هذا الشكل، وكما رأينا سابقا (4 . 8)، على صعيد اللفظ المفرد لا تقدم حلا للمشكلة، إذ الشعر لا يقدم في هذا المستوى براهين كافية على وجود ذلك الانصهار. والأكثر

من هذا أن نتائج هذه الدراسة، على الرغم من إمكان توفر حالة تقدم فيها القصيدة في نفس هذا المستوى أمثلة على الانصهار المتكرر، ستكون في الحقيقة محدودة جدا وحينما ندرس، من الجانب الآخر، الشكل والمحتوى على اساس أوسع فإن ما يمتد حتى النهاية هو تحليل الوحدة الصوتية أو الوحدة الدلالية للقصيدة. إن مثل هذه الدراسات تكشف بصعوبة عن مكمن هذا الانصهار. وفي كل الأحوال فلا ينبغي ان يفهم بالشكل فيما يتعلق بالشعر، مجرد الشكل الصوتي. نقصد بالشكل في هذه الدراسة البنية التركيبية. اننا نجد الكلمات المفردة، باعتبارها كيانات مختلفة في البنية المذكورة إلا أنها مرتبطة بها ارتباط وثيقا. تلك الكلمات التي يمكن أن توجد تماثلات من طبيعة صوتية أو دلالية. اننا نستطيع حين نتوفر على تلك التماثلات بين الكلمات وحينما تحتل هذه الكلمات المتماثلة بهذا الشكل، أن نقول اننا بصدد الموازنة الشعرية، المزاوجة التي تأتي لصهر شكل ومحتوى الشعر. سنحلل في الفصل الموالي نمطا من صهر مختلف يتعلق بنمط شكل مختلف هو الآخر. إلا أننا في هذا الفصل اعتبرنا الشكل مقابلا ومماثلا للبنية التركيبية.

هوامش

1) لا يعني هذا ان الاستعمال المشار إليه يتحقق في الشعر وحسب، إذ الواقع أنه يوجد بكثرة في اللغة غير الشعرية. ولا ندعي هنا عرض الشروط الضرورية أو الكافية للشعر، وانما سنقف عند مجرد التأكيد ان استغلال هذا النمط من التماثلات يظهر في غالب الأحيان في تلك الأقوال أو النصوص التي نسميها قصائد شعرية. ويكاد يكون متعذرا رسم خط فاصل بدقة بين الشعر والنثر. وإنه لمن الممكن ان نتفق جميعا فيما يتعلق بالحالات المتطرفة [أو القصوى] إلا ان هذا الحد سيكون غامضا جدا أو اعتباطيا أو هما معا في الآن نفسه، في تلك الحالات التي يكون فيها الجنسان متقاربين. ينظر
Edward Stanke wick, «Linguistics and the study of poetic language» in style in language ed. Th. A. Sebeok, New York, 1960, p. 77.

2) R. Jakobson «Linguistics and poetics» in Style in language p. 358

3) Hjelmslev, op. cit. pp. 22 ff.

4) ينظر لأجل دراسة هذه الأبيات من وجهة نظر مختلفة عن هذه المعروضة هنا:
Archibald A. Hill, Introduction to linguistic structures New York, 1958, p. 262

5) سنعود في 5 . 2 . لمعالجة هذه العملية.

6) إن المكونين المباشرين للبيت هما: A soul – as full of worth as void of Pride as full of worth – as void of Pride.

وهما يتحققان في تركيبين متقابلين باعتبارهما يغيران A soul [قلب]. ويتألف المكون المباشر بالثاني بدوره من تركيبين متوازنين. ونجد في هذين التركيبين full [مفعم] وَ void [فارغ] شأنهما of word [بالنبل] وَ of Pride [من الغرطسة] تتحققان في موقعين متماثلين.

7) يمكن أن نبرر مسبقا استخدامنا في هذه الدراسة للتحويلات التي تقوم اساسا على مقارنة «شيء» يظهر في القصيدة «بشيء» كان بامكان الشاعر استخدامه إلا أنه لم يفعل ذلك ابدا لو اعتمدنا على الفكرة القائلة إن جملتين محولتين عن جملة أخرى تقوم بينهما علاقة كاملة ودقيقة. ينظر: Zellig S. Harris, «Co-occurrence and transformation in linguistic structure», language, 33, 1957. pp. 288 ff.

تستعمل على وجه الخصوص التحويلات في الشعر كأداة لتلافي الحشو أو الابتذال. تنظر مناقشة هذه المسألة في 5 . 5.

8) F. De Saussure, Cours de linguiste générale 4° ed, Pris, 1949, pp. 174 ff.

لم يكن سوسور الوحيد الذي أكد أنه لا يوجد داع لاقامة نظام خاص بين أطرفا بدل ما. ويمكن للتعرف على وجهة نظر مغايرة العودة إلى ر. جاكبسون.

R. Jakobson. «Typological studies and their contribution to historical comparative linguistics» in Proceedings of the Eighth International Congress of linguists, Oslo, 1958, pp. 19 ff.

9) إننا حريصون على اسقاط الكلمات الجديدة أو الغربية.

10) Saussure, op. cit. p. 171

11) Saussure, op. cit. pp. 173 ff.

12) Saussure, op. cit. p. 174

13) لا يتخطى سوسور في تحليله للتماثلات الصوتية المستوى الصرفي ؛ ولا يدرس في هذه الحالة الملموسة التماثل الصوتي على مستوى الفونيم أو مستوى متاولية من الفونيمات كما فعلنا نحن هنا.

5

الخطاطة الاصطلاحية

5 . 1 . يمكن ان يقال بحق : إن التماثل الصوتي أو الدلالي يتحقق في كل الشعر. ومع ذلك فلا تتحقق بالضرورة تلك التماثلات في مواقع متماثلة مثل تلك الموصوفة في 3 . ففي اغلب القصائد وبالخصوص في القصائد الغنائية الأقصر لا تسمح امكانية تحقق مواقع متماثلة من النمط المركبي ، وذلك يعود، في حالة إلى القصر البالغ للقصيدة ؛ ويعود في الحالة الأخرى الى كون القصيدة أطول وتتكون من عبارة اخبارية واحدة لا يكون فيها تكرار مركبي أو موازنة حيث ترد تماثلات صوتية ودلالية . وبهذا لا ينبغي الاستنتاج أن التماثلات الطبيعية الموجودة في هذا النوع من القصائد، لا يخضع لأي نسق. ان النسق المذكور موجود، وما يحصل هو أن الخطاطة الموقعية في هذه الحالة تختلف عن تلك الموصوفة في الفصل الثالث من هذا الكتاب . والمتصفة بكونها طبيعية مركبية . هذه الخطاطة الجديدة لا تشتق من النسق المركبي للغة وإنما تشتق عكس ذلك من مجموع الأعراف التي تراعيها القصيدة باعتبارها شكلا أدبيا منتظما.

5 . 2 . يحتمل أن يكون الوزن والقافية أهم عرفين في الشعر الانجليزي . وان هذين المقومين يدرجان في القصيدة تماثلات دورية . تعتمد هذه الدورية في حال الوزن على النبر الايقاعي أو الارتكاز Ictus . كما يحصل، على سبيل المثال، في البحر الايامبي . إن الأماكن التي يعود الى التحقق فيها بشكل متواتر هي اماكن متماثلة ، وبنفس الطريقة تكون متماثلة أيضا ضمن البيت الشعري الأماكن المجردة من النبر. والكلمات أو المقاطع التي تحتل هذه المواقع الوزنية تعتبر لهذا السبب متحققة في مواقع متماثلة بالنظر إليها لا من زاوية المحور المركبي للغة وانما من زاوية محور وزن القصيدة بوصفها شكلا أدبيا . وفي حال القافية فإن الدورية تتعلق بنهاية الأبيات ، ويمكنها ان تتحقق في تأليفات مختلفة باختلاف نظام التقفية المستعمل في القصيدة. ولهذا ففي نظام التقفية a b a b تكون نهايات الأبيات متفقة القافية ومتماثلة أيضا وذلك حسب الترتيب الآتي: الأول مع الثالث والثاني مع الرابع . حينما تتحقق متوالية من الأشكال المتماثلة صوتيا أو دلاليا في مواقع متماثلة كذلك بالنظر إليها من زاوية الوزن أو القافية ، أي في مواقع متماثلة بالنظر إليها من زاوية الجنس ، فإن البنية المحصلة تكون هي أيضا بالغة الأهمية في وحدة القصيدة.

إن الأشكال المتماثلة صوتيا والمتحققة في مواقع متماثلة بالنظر إلى الجنس، تقدم سلسلة من التقنيات الشعرية التي كانت تسمى في التراث القافية من جهة

والجناس alitération والسجع assonance والترصيع consonance من جهة أخرى. وهكذا تشكل القافية ازدواجا حيث تحتل متوالية متماثلة صوتيا مواقع متماثلة بحسب نظام التقفية في القصيدة في حين ان الجناس والسجع والترصيع تمثل ازدواجات حيث تحتل متوالية من الأشكال المتماثلة صوتيا مواقع متماثلة منظورا إليها من زاوية وزن القصيدة. يمكن ملاحظة النموذج الثاني من هذين الزوجين في القصيدة الآتية لإميلي ديكنسون Emily Dichinson حيث تدل النبرات الحادة على النبر العروضي :

The thóught bennéath so slight a film
Is móre distinctly seén, –
As láces júst revéal the súrge
Or místes the Apennine *

إننا نتوفر في البداية على الازدواج الذي تفرضه القافية المشكلة بنهاية البيتين الثاني والرابع. في حين ينبغي ان نميز بوضوح فيما يتعلق بدراسة الازدواجات المتحققة في المستوى الوزني للقصيدة :

1) تلك الازدواجات حيث تتطابق مع الارتكاز الأشكال المتماثلة صوتيا.
2) والازدواجات حيث تتحقق الأشكال المتماثلة صوتيا في مواقع غير منبورة.
3) والازدواجات حيث تتطابق إحدى الصيغتين المتماثلتين صوتيا مع الارتكاز وآخر يحتل موقعا غير منبور.

إن الاحتمالين الأول والثاني، هماوحدهما ما يمثل موازنة، كما سبق ان عرفناها. أما الاحتمال الثالث، فرغم أنه يساهم بدون شك، في تقوية التأثير الشعري حينما يدعم النمطين الآخرين من الموازنة فإنه لا يتحقق بشكل مطرد، ويكتسي بالنتيجة أهمية أقل من الآخرين. إن الموازنة الأولى، أي تلك التي يتحقق فيها الارتكاز على الشكلين المتماثلين تكتسي دلالة قوية، وذلك يعود إلى أن النبر يأتي لابرازها على باقي البيت. والأكثر من هذا أننا نعتبر، خدمة لغرضنا، سمتين صوتيتين متماثلتين، متحققتين في موقعين وزنيين متماثلين حتى وإن كانت السمتان متحققتين في البداية أو في نهاية مقاطعهما كان يتحقق أحدهما في البداية والآخر في نهاية المقاطع المذكورة[2]. هكذا ففي البيت الأول من القصيدة يشكل الصامتان بين الأسنانيين الماثلان في thought و beneatht والمنبوران معا، موازنة رغم أن الأول يتحقق في البداية والثاني في نهاية المقطع. ويمكن تأكيد نفس الشيء بصدد

الصامتين الجانبيين والظاهرين في slight و film . يمكن في حالة الصفيرين في so و slight أن نقدم كمثال على نمط التأليف الثالث الآنف الذكر، ذلك الذي لا يتحقق بشكل مطرد. ففي البيت الثاني تكوّن، بنفس الطريقة، الصوائت الثلاث في seendistinctly موازنة، ويكون الصائت في الزائد ly ـ مجرد دعامة للآخرين. وفي البيت الثالث تتحقق موازنة جديدة للصوامت الجانبية في laces وَ reveal والموازنتان الأخريان بين الصفيرية والاحتكاكية المجهورة في just و surge ـــ just و surge . والموازنة الأخرى القائمة على المهموسة الحاضرة في just و surge . والموازنة الأخرى القائمة هذه المرة على مقاطع غير منبورة هي تلك المتمثلة في المهموسة المجهورة لـ as و ظسlaces تبرز في البيت الرابع الظاهرة الموصوفة في (4 . 6 .)، أي إن كون صوتين يمثلان موقعين متماثلين (الأمر يتعلق هنا بالوزن) يأتي لكي يكشف عن التشابهان الصوتية التي تجمع بينهما وليس الاختلافات التي تفرق بينهما فشفوية وأنفية mists تشبه أسنانية وأنفية المزدوجة في Apénnime باعتبارهما معا اسنانيتين مجهورتين. وهكذا فالمهم في بنية القصيدة هو ان نتوفر في mists و Apnnine على أنفية مجهورة ؛ وأما كون إحدى هاتين المجهورتين شفوية مزدوجة في حين ان الأخريان اسنانيتان انفيتان فشيء لا أهمية له فيما يعود إلى هذه البنية. نواجه في هذا الحالة ازدواجا بالغ التعقيد، وذلك لكون أنفية mists تشكل ازدواجا مع الاسنانيتين من المقطع الأخير في Apennine . وبمراعاة هذا فإن [p] في Apennine يمكنها هي أيضا أن تتألف مع [m] في mists . لنترك جانبا الآن كون [p] متحققا في موقع غير منبور. و [p] و [m] تتشابهان بمن حيث هما صوتان شفويان. ومع ذلك ففي الوقت الذي كانت تتقاسم فيه [m] و [n] الأنفية والجهر فان [p] و [m] تتقاسمان الشفوية فقط. إن المشابهة أخف من أن يتمكن احتلال الحرفين موقعين متماثلين على ابرازها. (انظر 4 . 6 .) ويمكن بالاضافة إلى هذا إقامة بعد آخر ضمن الخطاطة العروضية فنتحدث عن الازدواج القائم على الشفوية الأنفية لكلمة more في البيت الثاني ولكلمة mists في البيت الرابع. وفي هذا البعد نجد المقطعين more و mists متحققين، وان كان ذلك في بيتين مختلفين، في موقعين متماثلين عروضيا إذ يقع عليهما النبر الأول من بين الأربع نبرات الموجودة في كل بيت[3].

3 . 5 . نجد من حيث المبدأ المواقع المتماثلة باعتبار الجنس يمكن ان تحتلها صيغ متماثلة دلاليا فينتج بذلك ازدواج ما. إننا نتوفر. بدون شك، على امثلة توضح هذه

الامكانية، إلا ان المزاوجة من هذا النمط لا تكتسي نفس الأهمية التي نجدها في الازدواجات القائمة على تماثل من النمط الصوتي. هذا الأمر لا ينبغي ان يفاجئنا. فالأداتان الشعريتان : القافية والجناس الخ. تتطلبان كشرط ضروري تماثلا صوتيا وحسب ؛ ففي كل هذه الحالات يكون التماثل الدلالي زائد. ومن جهة أخرى فانهما إذا احتلا موقعين متماثلين فلن نكون بصدد أدوات شعرية من قبيل نمط القافية أو الجناس وإنما سنجد أنفسنا امام شعر مكتوب في ضوء مواضعات مختلفة. وفي الحقيقة فإنه يبدو أن هناك علاقة جد وثيقة بين الازواج الدلالية والمحور المركبي والازواج الصوتية والمحور الاصطلاحي.

5 . 4 . ما من شك أن الكلمات التي تتشكل منها القافية هي، في العادة، متماثلة دلاليا إلا أن هذا الضرب من التماثل غير معهود بنفس الكثرة من الأدوات الشعرية الاصطلاحية الأخرى. فالجناس والسجع، على سبيل المثال، يتعلقان، بسبب تأليفهما بين كلمات ومقاطع منتمية إلى نفس المركب، بصيغ متماثلة دلاليا، فهذه تتحقق عادة في مركبات متوازنة أو متلاحقة. وفي قصيدة أخرى لإميلي ديكنسن نقع على أمثلة كلمات قواف متماثلة دلاليا (طبقات) :

A charm invests a face
Imperfectly beheld, –
The lady dare not lift her veil
For fear it be dispelled
But peers beyond her mesh,
And wishes, and denies, -
Lest interview annul a want
That image satisfies**.

والحقيقة أن الحالات التي تكون فيها الكلمات المكونة للقافية متماثلة دلاليا نكون امام عملية تقوية الازدواجات، إذ إن الكلمات التي تحتل مواقع متماثلة من حيث الجنس هي أيضا متماثلة صوتيا ودلاليا في الآن نفسه[4].

ونجد مثالا نادرا على ورود الصيغ المتماثلة دلاليا في الخطاطة الاصطلاحية للقصيدة، الخطاطة الوزنية، في البيتين التاليين المنتميين إلى قصيدة Nephe lidia، حيث يحاكي سوينبورن Swinburne أسلوبه الخاص بطريقة ساخرة[5].

Flúshed with the fámishing fúlness of fúlness of fever that reddens

with rádiance of ráthe recreátion
Gáunt as the ghástliest of gléam throygh the
glóom of the glóaming when ghósts go aghást ?***

ففي البيت الأول نجد كلمتي flushed وَ fever المكونتين للازدواج، رغم وقوع النبر الذي يناسب التفعيلة الانابستية [هي تفعيله تتكون من ثلاثة مقاطع الأول والثاني قصيران والثالث طويل] على المقطعين الذين يحققان الجناس متماثلتين دلاليا. ويمكن ان يقال نفس الشيء عن fámishing و fulness فهما أيضا متماثلتان دلاليا لكونهما طباقا[6]. وفي نفس البيت الثاين تشكل الكلمات gaunt وَ ghastliest وَ ghosts وَ aghast شأنها شأن glimps و gleam و gloom و gloaming مراكمة مفرطة للمزاوجة بحيث ينتج عنها في اللحظة الأخيرة أثر الابتذال[7].

5 . 5 . إننا، ونحن نصل إلى هذه المرحلة في التحليل، نرى ضرورة تقديم بعض الملاحظات بصدد تواتر وقوة الازدواجات المتحققة في الشعر وبصدد درجة التواتر والقوة الأكثر مناسبة. على الرغم من أننا شددنا على امتدد هذه الدراسة على أهمية الانماط المختلفة للازدواج وعلى الاثر الموحد الذي يفرضه هذا على الشعر، فإنه من الخطإ الاستنباط من ذلك كله أنه بمقدار ارتفاع عدد الازدواجات المتحققة في القصيدة بمقدار ارتفاع حظ هذه من الجودة. إن مهمة الشاعر تكمن بالاضافة إلى اشياء أخرى، في القدرة على فرض الوحدة اعتمادا على عوامل متعددة عوامل ليس من الضروري وصفها هنا. إلا ان كون هذه الوحدة أساسية لا يعني ضرورة تحقيقها على حساب التعقيد. ينبغي للقصيدة ان توحد التعقيد لا ان تلغيه. فحينما تكون القصيدة كاملة التناغم فانها تكون ـ ويمكن القول بسبب هذا التناغم ـ كاملة الابتذال. وهذا ما يحصل في اغاني الأطفال وفي التراتيل والشعارات من كل نوع، حيث تستعمل إلى حد الافراط كل الأدوات الشعرية مثل القافية والايقاع والوزن والتركيب والأداء اللفظي الخ. ففي هذا النمط من الشعر يلتزم الايقاع والقافية والتركيب الخ دورات متوازنة بشكل مفرط محققة في الغالب ذلك الشعور بالابتذال وهـذا الأمر يرغمنا على طرح مسألة مناسبة تواتر وقوة الازدواجات في القصيدة. والمحتمل هو استحالة تقديم جواب حاسم على هذه المسألة، في حين أننا نستطيع أن نؤكد أننا قد توصلنا، على امتداد هذا التحليل، إلى مواجهة الازدواجات بدرجة من التواتر والقوة اللتين يمكن اعتبارهما مفرطتين. لقد سبق ان أكدنا في (5 . 2) ان القافية شأنها شأن سلسلة من الأدوات الشعرية مثل الجناس والسجع والترصيع تمثل بالتحديد ازدواجات حيث ان صيغا متماثلة صوتيا تتحقق بالتحديد في مواقع

متماثلة بالنظر إلى الجنس . لقد أكدنا بعد ذلك ان مثل هذه الصيغ يمكن ان تكون في الآن نفسه متماثلة دلاليا[8] . في هذا المستوى تصبح مسألة الابتذال حرجة حقا . إن أثر الابتذال الذي يمكن ان ينتج القوة المفرطة للازدواج يخضع مع ذلك للعمل المصاحب والمتفاعل لكل العوامل الفعالة في القصيدة . وهكذا فقد أشار ويمزات إلى أن الايقاعات المتماثلة التي تقوم قوافيها على نفس اللواحق ، وهي مع ذلك متماثلة دلاليا وصوتيا ، يمكنها أن تنقذ من النثرية إذا لم تكن حركة التركيب سائرة بالتوازن مع حركة القافية[9] . ويستشهد ويمزان بأبيات تشوسر الآتية حيث نجد القوافي الثلاث nesse تتلافى النثرية بسبب احتلال الكلمات التي تنتهي بذلك اللاحق مواقع تركيبية مختلفة .

Scogan, that knelest at the stremes hed
Of grace, of alle honour and worthy ness,
In th'ende of which strem I am dul as ded
Forget in solitarie wildernesse, -
Yet, Scogan, thenke on Tullius kyndenesse.****

ويبين ويمزات أيضا ان تكرار نفس المورفيم يمكن أن يتجنب النثرية اذا كان الوزن غير متوازن[11] .

Unréspited, unpitied, imreprieved.

ويحدث نفس الشيء في المقطوعة الآتية لإميلي ديكنسون :

Time is a test of trouble,
But not a remedy.
If such it prove, it prove too
There was no malady.*****

ففي هذه الحالة لا يخلف التكثيف الأقوى للتماثلات في نهاية البيتين الثاني والرابع ، بحيث ان الكلمتين remedy و malady متماثلتان صوتيا ودلاليا ، وفي نفس الآن تشكلان قافية متحققة في موقعين متماثلين من حيث الجنس ، أثرا للابتذال وذلك لكون الكلمتين تتحققان في موقعين تركيبيين مختلفين . ويساهم أيضا في الغاء أثر الابتذال كون وزن البيتين الفرديين مختلفا عن ذلك المستعمل في البيتين المزدوجي .

5 . 6 . لقد أشرنا في الاقسام السابقة إلى مسألة ما هو تواتر وقوة الازدواجات المطلوبة في الشعر، وقد انتهينا إلى التلميح بان بعض تأليفات هذه الازدواجات

يمكن ان تشكل تكثيفا مفرطا. ويمكن تلخيص نتائج تحليلاتنا للمسألة بالطريقة الآتية : بان المزاوجة، باعتبارها أداة شعرية مطلوبة في الشعر لكونها بانية لوحدة القصيدة، تقتضي كشرط ضروري وكـاف تحقق صيغ متماثلة صوتيا أو دلاليا في مواقـع متمـاثلة أيضـا، سواء كانت هذه المـواقـع محددة من وجهة نظر دلالية أو اصطلاحية. ان تحقق صيغ متماثلة في نفس الآن صوتيا ودلاليا في هذا النمط من المواقع يشكل الشرط الكافي لا الضروري للازدواج. وبنفس الطريقة فان تحقق صيغ متماثلة صوتيا أو دلاليا في مواقع هي متماثلة في نفس الآن تركيبيا واصطلاحيا يشكـل الشرط الكافي لا الضروري للشعر. وتتعلق جودة ورداءة هاتين البنيتين الأخيرتين المكثفتين بهذا الشكل بالفعل المصاحب والتفاعل لباقي العوامل الفاعلة في القصيدة.

هوامش

1) إن مسألة الدور الذي تلعبه في العروض الانجليزي عوامل مثل النبر والكم وعدد المقاطع والزمن الخ. ، لهي مسـألة مطروحة للمناقشة، ولسنا عازمين على الخوض في شعابها في هذه الدراسة. لقد اخترنا من بين هذه العوامل النبر بوصفة الظاهرة الأكثر دلالة (وبالملموس إنه النبر الدوري والمتعاقب على فواصل مقطعية متناظرة) وينسجم هذا مع الموقف الذي اتخذه و. ك. ويمزات W. K. Wimsatt ومونرو بيردسلي Monroe C. Beardsley في مقالتهما : The concept of meter» Publications of the modern Language Association of America, A 1959 p. 585 - 598. ينبغي أن يعلم ان لمصطلح «نبر» مدلول في العروض يختلف عن المعنى الذي يكون له في التحليل ما فوق الفـونيمي suprasegmental (ولهـذا السبب نستعمـل في هذا الفصـل على وجه الخصوص مصطلح «الارتكاز» Ictus . إن النبر في مجال العروض يتناوب مع غيابه. في حين انه في الدراسة ما فوق الفونيمية ـ الذي يشكل دراسة من نمط لساني ـ توجد اربع درجات من النبر المتعاقب أو ثلاث درجات من النبر حيث تتعاقب النبرات فيما بينها أو مع غياب النبر وذلك يخضع للزاوية التي ننظر منها. وفي رأينا أن انساق الزحافات العروضية التي تشمل أكثر من المصطلحين «النبر» و«غياب النبر» ـ وتستقطب مصطلحات جديدة مثل «النبر الأصغر» أو «نصف النبر» ـ يعيق التمييز بين نسق وزن القصيدة ونسق ما فوق الفونيمي للغة المستعملة في القصيدة. وكون الارتكاز يقع على مقطع ذي نبر ثانوي أو حتى ثالثي، لا ينبغي ان يقودنا إلى النتيجة الزائفة التي تقول إننا نكون أمام نمط جديد من النبر العروضي، وبهذا نخلط النسقين في واحد ونعيق بذلك فهم العلاقة التي يمكن أن تقوم بين النسقين. ومن جهة أخرى ينبغي أن نعلم ان النبر في المستوى ما فوق الفونيمي يصاحب المورفيمات في حين انه يصاحب، في مجال العروض، المقاطع.

2) نستطيع اعتماد هذا الاجراء بهذه الطريقة لأن الخطاطة التي نعتمد عليها في مثل هذا النمط من التحليل، لأجل إقامة المواقع ليست لغوية، انها في هذه الحالة مقامة في علاقتها بالمقاطع. إن هذا الأمر اصطلاحي وبهذا سيتم تحديد المواقع في علاقتها بـ **الاتكاز**. ان الارتكاز يتحكم في رأينا في المقطع وفي الكلمة باتمها.

3) تمكن دراسة توزيع العناصر في القصيدة من وجهات للنظر متعددة، وذلك بحسب رغبتنا في اقامة واحدة أو أكثر من التأليفات الدالة في بنية القصيدة وعلى سبيل المثال يمكن ان نقيم كشرط ضروري لأجل اعتبار تأليف ما دالا من وجهة نظر بنيوية ـ أي لأجل اعتبار تأليف ما ازدواجات ـ تكون الأصوات المدروسة هنا واقعة بالضرورة

ضمن الأبيات المقابلة في نفس الموقع العروضي في علاقته بالقافية، على غرار ما يقع في more و mixts . وهذا النمط من اللازمة يكون اختزاليا الى أقصى حد.

4) حينما تكون المواقع متماثلة من جهة الجنس فإنها تكون متماثلة مركبيا، وبذلك تحصل تقوية للازدواج.

5) إن للباروديا امتيازا هو أنها تيسر علينا بواسطة الاستدلال حكم المؤلف على القيم.

6) ان تماثل الموقع يتحدد في المستوى العروضي ب «الارتكاز» (تنظر الملاحظة 2) وعلى سبيل المثال فان كون fever, flushed أوfamishing و fullnes تتوفر بالتتابع على مقطع واحد ومقطعين وثلاثة مقاطع ومقطعين شيء لا أهمية له. إن الارتكاز يقع على كل واحدة من هذه الكلمات الأربع (ويمكن ان نحصر هذا التأكيد فنقول إن الارتكاز يقع على جذر كل واحدة من هذه الكلمات) وهذا يعني ان كل هذه الكلمات تقع في مواقع عروضية متماثلة. ومن هنا تصبح مهمة مسألة التماثل الدلالي.

7) تتوفر دراسة مهمة لشعر سوينبورنْ Swinburne وفيها تحلل بعض المبادىء البنيوية الشبيهة بطريقة ما بالمبادىء المدروسة هنا. ينظر: I. R. Firth, «Modes of meaning» in Papers in linguistics 1934 - 1957, Londres, 1957

تنظر بالخصوص الصفحات 203 ـ 196 . وقد نشر المقال لأول مرة في Essays and studies 1951

8) يؤكد جاكبسون مستشهدا ومدعما بجيرار ما نلي هونكانس إن التماثل الصوتي يقترن بطريقة ما بالتماثل الدلالي، في حين ان التماثل الصوتي يطرح مشكلة وجود أم عدم وجود التماثل الدلالي. ينظر:

«Linguistics and poetics» in style in language, ed. Th. A. Sebeok, New York, 1960, pp. 368 ff.

وبديهي أن ما يهمنا الآن خدمة لأغراضنا هو تلك الحالات حيث يتوفر ذلك التماثل.

9) W. K. Wimsatt, J., «One relation of rhyme to reason» in the verbal icon, University of kentucky Press, 1954. P. 153 - 166.

10 Wimsatt, op. cit. pp. 156 ff.

11 Wimsatt, op. cit. p. 155.

ملحق

نقدم ترجمة الأمثلة الشعرية لمجرد الاستئناس وحسب. وليس هناك من بديل ممكن يسمح باستبدال هذه الامثلة من الشعر الانجليزي. وذلك لان الظواهر المدروسة في هذا الفصل لصيقة بهذه اللغة. واثبات الترجمة العربية مكان هذه النصوص عمل مضلل بقدر ما هو معرقل للفهم.

* التفكير تحت خمار رهيف
يشاهد واضحا
مثلما تكشف زخارف الرغوة الامواج
وتكشف الغيوم جبال الأبنين

** غبطة ما ترين وجها
لا يرى واضحا.
لا تتجرأ السيدة على رفع الخمار
خشية ازالته.
إلا أنها تمعن في النظر عبر الحلية
وتشتهي وتأبى
ان تلغي النظرة رغبة
تستجيب لها الصورة.

*** اخجل بسبب الحمى البالغة والجشعة المحمرة
مع شعاع استراحة ازدهار مبكر
شاحب مثل زرقة لمعان يضيء في ظلام الليل
حينما تتيه الأطياف المفزعة

**** أنت يا سكوكَان، الذي يركع امام منبع
الغفران والشرف الرفعة
وفي نهاية ذلك أظل مبلدا وغافلا
وتِهْ في عزلة الادغال
ولكن فكر ياسكوكَان في طيبوبة توليو.

***** إن الزمن اختيار للشرور
وليس ملاذا
واذا حصل ذلك فانه سيبين
أنه لم يُوجد أبدا مرض.

6

تحليل سوناتة لشكسبير

6 . 1 . سنعالج في هذا الفصل سوناتة لشكسبير وسنناقش الأدوار التي يلعبها نمطا الازدواج في هذه القصيدة. وقد سبقت الاشارة إلى أن هذين النمطين من الازدواج. أي الازدواج المركبي الذي درسناه في الفصل4 ، والازدواج الاصطلاحي الذي درسناه في الفصل 5 ـ مهمان بالنسبة للوحدة الشعرية. إن هدفنا الأساسي هو مناقشة هاتين البنيتين. ولن نناقش بعض الملامح الأخرى ـ كالمعنى والاستعارة والصورة إلخ التي قد تكون حاضرة في هذه القصيدة والتي قد تساهم أيضا في الأثر الذي تبعثه القصيدة إلا أننا لا نذكرها نهائيا أو أننا نذكرها كما هو الأمر بالنسبة للمعنى ، وذلك في حدود ضرورة إجراء التحليل الذي يهمنا هنا فقط. ولا يعني هذا الاجراء أن الأشكال الشعرية التي تم استبعادها غير مهمة بالنسبة للأثر الشعري العام. إن مثل هذه الأشكال لا تدخل في دائرة اهتمامنا هنا. ما يهمنا هنا هو تقديم مبدإ الازدواج وابراز كيفية اشتغاله في ما نعتبره قد يكون على الأرجح أهم المصفوفات اي المصفوفة المركبية ومصفوفة الاصطلاح الشعري أي مصفوفة الوزن والايقاع والقافية. وقد تكون التماثلات الطبيعية ـ الصوتية والدلالية ـ التي عالجتها سابقا أهم التماثلات التي تمكن مناقشتها على ذلك المستوى. إن مبدأ الازدواج هو في الواقع مبدأ عام يمكن تعديله لكي يشمل خصائص غير تلك التي عالجناها في هذه الدراسة. يمكن مثلا ان نعتبر المستوى ما فوق القطعي suprasegmental كمصفوفة ونحدد الازدواجات الاضافية حيث تقع الاشكال المتماثلة تماثلا طبيعيا في مواضع قطعية متماثلة أيضا. أي إنها تكون مصحوبة بنفس النبرات و/أو التنغيمات أو تقع في مواضع متشابهة من حيث الروابط الختامية. ويمكن من جهة أخرى تعريف التماثلات الاستعارية مثلا (المختلفة عن التماثلات الدلالية)، بالكشف انطلاقا منها عن إزدواجات حيث تقع صيغ متماثلة من جهة الاستعارة، في مواضع متماثلة من حيث المركب أو الجنس. ولقد تركنا جانبا هذه المسائل لكي نعالجها في التحليل اللاحق. وما يهمنا بالاساس هنا هو نمطا الازدواج اللذان حددناهما في الفصل 4 وفي الفصل 5. ليس هذا التحليل إذن محاولة لتأويل شامل بل إنه محاولة للكشف عن دور الازدواجات في الانتظام الشامل للقصيدة.

سوناتة رقم 30 لشكسبير (انظر الاصل «بالانجليزية»)

1 When to the sessions of sweet silent thought
2 I summon up remembrance of things past,

3 I sigh the lack of many a thing I sought,
4 And with old woes new wail my dear time's waste.
5 Then can I drown an eye, unused to flow,
6 For precious friends hid in death's dateless night,
7 And weep afresh love's long since canceled woe,
8 And moan the expense of many a vanished sight.
9 Then can I grieve at grievances foregone,
10 And heavily from woe to woe tell o'er
11 The sad account of forebemoaned moan,
12 Which I new-pay as if not paid before.
13 But if the while I think on thee, dear friend,
14 All losses are restored and sorrows end.

1 عندما ـ في دورات الفكر الصامت والعذب ـ
2 استحضر ذكرى اشياء ماضية

3 أتحسر على افتقاد عدة اشياء كنت أبحث عنها
4 ويأسى قديم اشكو من جديد ضياع وقت نفيس
5 اذاك استطيع ان اغرق عينا لم تتعود على الدموع
6 لأن أصدقاء اعزاء اختفوا في ظلام الموت اللانهائي
7 وأبكي من جديد أسى الحب الفاني منذ زمن بعيد
8 وآسف لخسارة عديد من المشاهد الضائعة
9 اذاك أستطيع أن أحزن على الأحزان الماضية
10 ومن أسى لأسى، أعدد بكآبة
11 الحساب الحزين
12 حسابا أؤديه من جديد وكأني لم أؤده من قبل
13 ولكن اذا فكرت فيك الآن صديقي العزيز
14 إذاك يستعاد كل ما ضاع وتنتهي الأحزان.

2.6. إن السونانة بأكملها تتكون بنيويا من جملتين شرطيتين وتتكون كل واحدة منهـا من استهـلال وخـاتمة. ويمكن تسميتهما بالتتابع الشرط وجواب الشرط. ويكون البيتان 1 و2 الشرط الأول. ويكون البيتان 3 و4 الممتدان من البيت 5 إلى البيت 12 الخـاتمة الأولى. ويكون البيت 13 الشرط الثاني. ويكون البيت 14 الخـاتمـة الثـانية. إننـا نتوفر بهذا على وصف ضمني للازدواجات. ولو أكدنا أن

القصيدة تتكون من جملتين من نمط : إذا ـ إذاك فإن ذلك يعني بالتقريب وصفا واضحـا للازدواجات. لا تسمح الازدواجات دوما بمثل هذا التخصيص وذلك حيث لا تكـون للصيغ المتماثلة دلاليا وظائف نحوية محددة كما هو الأمر بالنسبة لصيغة إذا ـ اذاك. إننا لا نطلق على جملة مثل خرج الفتى وظلت الفتاة في المنزل جملة من نمط فتى وفتاة مثلا. وليس تافها التأكيد، بصدد الحالة التي نهتم بها الآن، أن الجمـل المشار إليها تجسد متوالية من الازدواجات المتوازية المستخدمة لتوحيد القصيدة. ويمكن وصف الازدواجات كما يلي :

إن **عندما** في البيت 1 **وإذا** في البيت 13 متماثلتان دلاليا وتقعان في موضعين مركبيين متماثلين، وإن **اذاك**، في صيغتها الصفر في بداية البيت 3، **واذاك** التي تظهر أيضا في الصيغة الصفر في بداية البيت 14 متماثلتان دلاليا وموضعيا[1].

وفي الجمل التي تتصدرها صيغة **إذا** و **اذاك** عدد من الازدواجات، ومهما كان الأمر فإنه يجب أن ندخل تعديلا على الجمل التي تقع فيها هذه الازدواجات قبل أن نصفها.

1 عندما ـ في دورات الفكر الصامت والعذب ـ
2 استحضر ذكرى اشياء ماضية
3 اذاك أتحسر على افتقاد عدة اشياء كنت أبحث عنها
4 وبأسى قديم أشكو من جديد ضياع وقت نفيس
13 ولكن إذا فكرت فيك الآن صديقي العزيز
14 إذاك يستعاد كل ما ضاع وتنتهي الأحزان.

يمكن تمثيل البنى العميقة للأبيات المذكورة بالطريقة الآتية :

عندما ـ في م. إ. 1 (دورات) ـ م. إ. 2 (الفكر الصامت والعذب) ـ م. إ. 3 (أ : حرف الفاعلية) ـ م. ف. 1 (استحضر) م. إ. 4 (ذكرى أشياء ماضية) إذاك ـ م. إ. 5 (أ : حرف الفاعلية) ـ م. ف. 2 (أتحسر) ـ م. إ. 6 ـ (إفتقاد عدة اشياء كنت أبحث عنها).
عطف (ب) ـ م. إ. 7 (أسى قديم) ـ م. إ. 8 (أ : حرف الفاعلية) ـ م. ف. 3 (أشكو من جديد) م. إ. 9 (ضياع وقت نفيس)

عطف ـ إذا الآن ـ م. إ. 10 (ت : ضمير الفاعلية) ـ م. ف. 4 (فكرت)، في ـ م. إ. 11 (صديقي العزيز).
إذاك ـ م. إ. 12 (ت: حرف الفاعلية) ـ م. ف. 5 (يستعاد) ـ م. إ. 13 (كل ما ضاع) ـ عطف ـ م. إ. 14 (أنت) ـ م. ف. 6 (تنتهي) م. إ. 15 (الأحزان).

وبهذا فإن الازدواجات التي تظهر في هذه التركيبات والتي تقوم كلها على تماثل طبيعي من النمط الدلالي (المترادفات والطباقات) هي : م. إ. 3 ~ م. إ. 10، م. إ. 1 ~ م. ف. 4، م. إ. 4 ~ م. إ. 11. في الجملتين الشرطيتين ؛ م. إ. 5 ~ م. إ. 12، م. ف. 2 ~ م. ف. 5، م. إ. 6 ~ م. إ. 13 في الجملتين الاساسيتين ؛ م. إ. 8 ~ م. إ. 14، م. ف. 3 ~ م. ف. 6، م. إ. 9 ~ م. إ. 15 التي تعقب العطف.

6 . 3 . لا ينبغي الاعـتراض على التحليل السابق باعتباره يعتمد على تعديلات للقصيدة وليس على القصيدة نفسها. إننا نستحضر عددا من العناصر عند قراءة قصيدة ما، ومن هذه العناصر معرفة ذلك الجزء من سنن اللغة المشترك بين الشاعر والقارىء. إن عددا كبيرا من العلاقات التي نجدها في قصيدة ما هي علاقات قائمة بين عناصر لغوية توجد فعلا في النص. ورغم ذلك فان العديد من هذه العلاقات تقوم بين عناصر تكون في النص وأخرى تكون في السنن اللغوي المشترك. ولذلك فمن المنـطقي أن نقدم في تحليل قصيدة ما كل ما نعرفه بصدد عبارة ما وبصدد سوابق اشتقاقها التحويلي (أنظر فصل 4 هامش 7)[4].

6 . 4 . إن الأبيات 5 ـ 12 توسع الجملة الأساسية الأولى من صيغة اذاك وتحتوي هي أيضا على عدد من الازدواجات.

5 ـ إذاك أستطيع أن أغرق عينا لم تتعود على الدموع
6 ـ لأن أصدقاء أعزاء اختفوا في ظلام الموت اللانهائي
7 ـ وأبكي من جديد أسى الحب الفاني منذ زمن بعيد
8 ـ وآسف لغياب عديد من المشاهد الضائعة
9 ـ اذاك استطيع أن أحزن على الأحزان الماضية
10 ـ ومن اسى لأسى أعدد بكآبة
11 ـ الحساب الحزين لحسرات وأنين الماضي

12 ـ حسابا أؤديه من جديد وكأني لم أؤده من قبل.

إن بدايتي البيتين 5 ـ 9 باعتبارهما متشابهتين (اذاك استطيع) يقتضيان ازدواجا. وفي ما تبقى من الجمل التي تفتتح بنفس الطريقة نقع على سلسلة من الازدواجات. ويمكن مع التعديلات أن نصوغ بنية هذه الجمل كما يلي.

إذاك ـ أستطيع ـ أنا ـ م.م.ف. 7 (أغرق) ، م.إ. 16 (عيني) لم تتعود على الدموع

لأنه ـ م.إ. 17 (اصدقاء اعزاء اختفوا في ظلام الموت اللانهائي)
عطف م.ف. 8 (بكآبة أعدد) م.إ. 18 (أسى الحب الفاني منذ زمن بعيد)
عطف م.ف. 9 (وآسف) ، م.إ. 19 (غياب عديد من المشاهد الضائعة)
اذاك ـ استطيع ـ أنا ـ م.ف. 10 (أحزن) على، م.إ. 20 (الأحزان الماضية)
عطف م.إ. 11 (بكآبة أعدد) ـ من ـ م.إ. 21 (أسى) إلى ـ م.إ. 22 (أسى)
م.إ. 23 (الحساب الحزين)
م.إ. 24 (حسابا أؤديه من جديد وكأني لم أؤده من قبل)

وفيما يلي ابرز الازدواجات في هاتين الجملتين : إن المماثلة الطبيعية دلالية، أو دلالية وصوتية. م.ف. 7 + م.إ. 16 (اغرق عينا) _ م.ف. 10. (أحزن) ؛ وم.إ. 17 _ م.إ. 20 (اختفوا في ظلام الموت اللانهائي) هو مماثل مركبيا ودلاليا (للماضي)، وهذا الأمر يدفعنا لتأويل (الأصدقاء الأعزاء) والأحزان اللذين يحتلان موضعين متماثلين من حيث البنية، بوصفهما متماثلتين دلاليتين، وبالتالي ازدواجين. (أنظر فصل 4، 6). وم.ف. 8 _ م.ف. 11، م.ف. 18 _ م.ف. 11، م.ف. 18 _ م.إ. 23.

5.6. إن خطاطة القافية في القصيدة هي : أ ب أ ب ـ ج د ج د ـ هـ و هـ و ـ ز ز. تكون القافية حسب ما رأينا في الفصل 5.2. سلسلة من الازدواجات. إن القافية المتناوبة في الأبيات الأولى الأربعة تتحقق في الجملة الأولى من النمط، إذا ـ اذاك. في حين أن القافية المتناوبة ج د ج د ،وَ، هـ و هـ و. تتحقق على امتداد الجملة من البيت 5 الى البيت 12. وتصاحب الجملة الثانية من نمط اذا ـ اذاك القافية زز (13-14). هناك إذن دعم للبنية التركيبية بواسطة بنية القافية. إن كون

السوناتة تستعمل نمطين من القافية. وإن المكونين المركبين يحتفظان بعلاقة بهذين النمطين من القافية (إضافة إلى استعمال حرف العطف الاستدراكي لكن في بداية البيت 13)، هو ما يساهم بقسط وافر لبعث الشعور بالترابط في نهاية المقطوعة الأخيرة من السوناتة والشعور بوحدة القصيدة ككل.

6 . 6 . إننا نجد في الجملة الأولى المصدرة بـ إذاك (والتي تبتدىء في البيت 3) الأفعال الآتية : grieve, sigh, wail, drowu, (an eye), weep, moan. وهي كلها وحيدة المقطع ومتماثلة دلاليا. وبالاضافة إلى ذلك فهي أفعال لنفس الفاعل (ا) وتقع في مواقع مركبية متماثلة وفي تركيبات متقابلة. (انظر الفصل 4 . 6 .) وبذلك فهي تكون مجموعة من الازدواجات. وكون هذه الأفعال حاملة للنبر الايقاعي يجعل منها في الآن ذاته ازدواجا على المستوى الاصطلاحي أيضا. ونجد كلمات lack, waste, expense [افتقاد، ضياع، خسارة] بوصفها مكملات لـ sigh, wail , moan [حسرة، أشكو، أنين] وهي كلها كلمات تشكل سلسلة من الازدواجات.

6 . 7 . إن استعمال مبدإ الازدواجات في تحليل هذه القصيدة قد يساعدنا على تحديد - أو اقتراح على أقل تقدير - طريقة لتعيين ملامح أخرى قائمة في قصيدة ما. لننظر إلى الجملة في البيت 1 sweet silent thought ليست هناك طريقة للتعرف على ما إذا كانت المكونات المباشرة كما هي عليه الآن هي : sweet silent وَ thought أم أنها sweet وَ silent thought ، أي إننا لا نستطيع أن نقرر ما إذا كانت عبارة sweet silent عبارة مركبة ام أنها نعتان يغيران منفصلين thought . (وبدون أن ندخل في التفاصيل، يمكن التأكيد إن حضور علامات الوقف أو غيابها غير صالحين، وبالخصوص في الحالة التي نحن بصددها، لاتخاذهما مقياسا جديرا بالثقة لتوضيح هذه المسألة). وبما أن هاتين الكلمتين silent وَ sweet تتجانسان وتحملان نبرا إيقاعيا فإنهما تشكلان إزدواجا. ونجد في البيت 6 جملة مماثلة : death's dateless night ، حيث تكون death's وَ dateless ازدواجا لأسباب شبيهة بأسباب الحالة السابقة. هناك تشابه بنيوي بين الجملتين: ففي الجملتين معا كلمتان تصفان اسما (أساسيا) وهاتان الكلمتان الأساسيتان thought وَ night تنتهيان بنفس الصامت. إن المكونات المباشرة لليل الموت اللانهائي غير مبهمة : ليل الموت، والليل

اللانهائي. وهذا الأمر يوفر لنا حجة من نمط بنيوي لاعتبار sweet وَ silent صفتين مستقلتين، وبهذا الصنيع تتحدد المكونات المباشرة للجملة التي تظهران فيها بوصفها silent thought. sweet . وهذا النمط نفسه من التحليل يمكن تطبيقه على الجملة love's long since cancelled woe ، التي تتحقق في البيت 7. لا يمكن القول هنا، على الرغم أن love's وَ long تتجانسان، إنهما تشكلان ازدواجا لأنهما لا تقعان في موضعين متماثلين مركبيا أو عروضيا. ومن حيث التركيب تتطابق هذه الجملة، رغم ذلك، مع جملة deathesse night ، وهذا يدفعنا إلى اعتبار long sin-ce cancelled بوصفه مكوناً واحداً يغير woe [6].

6 . 8 . إننا نجد على امتداد القصيدة النبر العروضي يقع على صنف من الكلمات المتماثلة دلاليا. وهي تتعلق كلها بالمعجم القانوني. .ويبدأ هذا القسم في البيت 1 بكلمة sessions ويعقبها بالتتابع summon, cauceled, expense, grievances, ac-count وهذه كلها ألفاظ من النمط القانوني، وتكون بالاضافة إلى ذلك سلسلة من الازدواجات. والأكثر من هذا ان لفظة thing ، المتحققة في البيتين 2 و3 التي تبدو، من وجة نظر سَانكرونية، لفظة حيادية تماما، بل مبتذلة، تكتسب وظيفة أكثر دلالة في القصيدة وذلك اذا أخذنا بعين الاعتبار كون الوثائق الانجليزية القديمة كانت تستعمل الكلمة بوصفها ترجمة للكلمة اللاتينية res التي تعني حالة أو قضية قانونية. وتتضمن كلمة thing معاني أخرى تشتق كلها من الفعل ingian الانجليزي القديم: «توسل، شفع، عاهد، اتفق، توفق، رضي أو سَنَّ.» وتستعمل في القصيدة وبمعان أقدم الفعلان tell وَ pay أي «تسوية حسابات» وَ «هدَّأَ». فإذا راعينا هذه المعاني القديمة، إضافة إلى المعاني القائمة، يمكن أن نقول إن thing وَ tell و pay تشكل أيضا سلسلة من الازدواجات المتكونة من الفاظ قانونية كذلك[7].

6 . 9 . إننا نجد أيضا على مستوى الوزن في القصيدة سلسلة من الازدواجات المتكونة من صيغ صوتية متماثلة. ففي الأبيات 1، 4، 5، 6، 7، 8، 9، ونحن نقتصر على ذكر الحالات الأوضح، نقع بالتتابع على جناسات معتمدة على [g], [s], [w], [n], [d], [L], [n] . ونجد في الأبيات 9 إلى 12 ازدواجات قائمة على تكرار كلمات أو جذور كلمات ؛ وامثلة ذلك is forebemoaned woe ; grievances grieve ; paid pay ; moan ، التي يمكن اعتبارها حالات من الترصيع أو القافية الداخلية.

يمكن أن نشير إلى ازدواجات أخرى كثيرة حاضرة في السوناتة. إلا أن ما ذكر قد يكون كافيا لاظهار فعالية الدور الذي تنجزه هذه البنيات فيما يعود إلى انتظام القصيدة. إن وظيفتها الأساسية تتمثل في اكساب القصيدة الوحدة، وهذه تخضع لترابط أنماط متنوعة من التماثلات المتضمنة في الازدواجات.

النتيجة الأخرى المتولدة عن الازدواج، كما هو متحقق في الشعر، هي نقش القصيدة في ذاكرة القارىء. لقد شاع، مثلا، اعتبار القافية أداة تذكرية، وبدون شك فان هذا صحيح، لأنه بعد التفكير في بيت محدد فإن النهايات الممكنة للأبيات المتعاقبة تصبح محصورة بسبب شروط القافية. إلا أن الازدواجات، تقتضي بالتحديد قيودا شبيهة في المواضع المتماثلة مركبيا أو عروضيا. ففي قصيدة معينة توجد مواضع عديدة ـ متعددة بحسب المركب أو العروض أو القافية ـ حيث تجد الذاكرة نفسها مضطرة إلا الانتقاء من بين صيغ تكون مجموعات فرعية جد محصورة، وهي صيغ ينبغي أن تكون متماثلة دلاليا أو صوتيا مع الصيغة القائمة في الموضع المتماثل الأول. وبهذا فإن الوحدة والسهولة اللتين يتم بهما تذكر قصيدة ما توجد مترابطة وتجد أساسا مشتركا في الازدواج.

هوامش

1) إن الاحالة على هذه الصيغ الصفر، وان لم تكن لازمة، فانها تيسر تحليل القصيدة. انظر الملاحظة الموالية.

2) لقد جاءت التحويلات مبرزة، وهي تكمن بالخصوص في ادخال مورفيمات في تلك المواضع التي يقدم فيها النص مورفيمات قبلية من النمط صفر. ينظر لأجل دراسة الدور الذي يضطلع به هذا النمط من المورفيمات والمورفيمات القبلية في التحليل التحويلي، مقال: Zellig S. Harris «Co-occurrence and transformation in linguistic structure», **Language**, 33 (1957), pag. 301 ss.
إن الصيغة you restore losses التي تظهر في البيت 14 تكون القالب (بعزل all جانبا) الكامن في التحويل المبني للمجهول الحاضر في القصيدة. إن تحويل sorrows end إلى you end sorrows يمكن تعميمه أيضا على صنف فرعي بأتمه من الأفعال، نجد من بينها (بالاضافة إلى end) boil, burn, tear, turn, etc.

3) يمثل الرمز م.إ. (جملة اسمية او مركب اسمي) اساسا الاسماء وامتداداتها أي التركيبات التي تتبع الأسماء. ويمكن أن يقال نفس الشيء عن م.ف. (مركب فعلي) ع. تعني العاطف.

4) Robert B. Lees, «A multiply ambignons adjectival construction in English», **Language**, 36 (1960), pag. 209.

5) ان التحويل في البيت 10 يقف عند حدود تغيير في ترتيب. وفي البيت 12 تم تعويض which بـ account وتلك بهدف تيسير وصف البيت 12 للمركب الاسمي.

6) ينظر تحليل dapple - dawn - drawn Falcon في:

Archibald A. Hill, « An analysis of the Windho ver : an experiment in structural method», Publications of fthe Modern Language As sociation of America, 70 (1955), pag. 970 ss.

7) إن ادراج البعد الدياكروني في التحليل الحالي يفترض، بالتأكيد، مضمرات بالغة الأهمية. ولن نشير هنا إلا إلى ان ما يميز بهذا الصدد، تحليلنا عن ذلك الذي انجز بشأن اللغة العادية هو أننا نحن لا نهتم بالتغير أو صيرورة اللغة، وإنما نهتم بذلك التغير الحي على المستوى السانكروني من التطور التاريخي لصيغة لغوية معطاة.
ينظر بصدد دراسة استعمال المدلولات الدياكرونية في التحليل الأسلوبي:

Michael Rifaterre, «Criteria for style analysis», Word, 15 (1959), pag. 165 ss.

7

الخلاصة

7 . 1 . إن الشعر يختلف عن الخطاب العادي بالصورة التي يستخدم بها اللغة. وهو يختلف عن ذلـك الخـطاب بأمور أخرى. وكما رأينا في (5) فان الكثير من هذه الاختلافات تنتج باستعمال بعض المواضعات الأدبية. أي ان الكثير من السمات المميزة للشعر عن اللغة العادية تشتق من كون مؤلف القصيدة يعين لعمله هدفا محددا هو كتابة القصيدة. وهذا ينتج عنه عدد وأنواع كثيرة من السمات اللغوية. ولا تكمن الكيفية التي تساهم بها هذه الخصائص في اثارة التأثير الشعري في استخدام واستثمار الامكانات المختزنة في بنية اللغة العادية وانما تكمن في استخدام واستثمار مجموعة من المواضعات التي بلغت حد تحولها إلى سمات تنضم إلى مجموع الخصائص المكونة للمواضعات الشعرية. هذا على الرغم من ان هذه المواضعات يمكن ان تكون من حيث المبدأ مشتقة من الخطاب العادي. ان استخدام هذه المواضعات الأدبية الجلية يستهـدف طبع اللغة بطابع خاص الا أن هذه السمات وحدها لا تكسب القصيدة معنى الوحدة الذي يخصها.

ينبغي لكل نص، شعر يا كان ام غير شعري، ان يتصف بوحدة ما: وفي الحـالـة العكسية نواجـه بخطورة تحول النص إلى مجرد متوالية من الكلمات. ان الوحدة في النصوص غير الشعرية تشتق عادة من كون الموضوع ثابتا ان قليلا ام كثـيرا ومن كون شتى العناصر اللغوية في تلك النصوص موصولة برباط المطابقة والتعلق anaphores والتكرار الخ. ومع ذلك فحينما نحضر ذلك النص لا نكون بحاجة الى توجيه انتباهنا نحو ما يتعلق باختيار كل مفردة على حدة، وإنما نهتم ونعتني بصلاحية كل تلك المفردات وأهليتها لتوصيل ذلك المعنى القار والثابت. بل الأكثر من هذا إنه من غير الضروري الاهتمام بترتيب تلك المفردات بقدر ما يكون ضروريا العناية بتحقق درجة معينة من النحوية ومن نافلة القول التأكيد أنه سواء تعلق الأمر باختيار أم بترتيب تلك الوحدات يمكن، وهذا يحصل كثيرا، أن نقـدم على العمليتين بقدر من الاهتمام. ومع ذلك ففي الوقت الذي نضع هذه العناية موضع تطبيق فان النص يسمو في هذه الحالات على وضع اللغة العادية لكي يكتسب خصائص اسلوبية معينة. هذه العملية تشكل مجالا مفتوحا للبحث. وهذا ما لا نهتم به الآن. الاهـم بالنسبة الينا هو أن في النصوص المعتبرة شعرية يتوفر بكل تأكيد نمط مخصوص من الوحدة، وحدة غير ناتجة عن مجرد استخدام المواضعات الشعرية المذكورة في الفقرة السابقة ولا عن حضور موضوع قار ولا عن روابط نحوية محددة، كما هو الشأن بالنسبة للوحدة التي تخص النص غير الشعري ففي المقام

تصويب الصفحة 76

الأول لا تشكل مجموع المواضعات الشعرية الشرط الضروري ولا الكافي للشعر؛ وفي المقام الثاني لا يشكل ثبات الموضوع ولا الروابط النحوية الشرط الكافي للشعر. الحقيقة هي أن ثبات الموضوع شأنه شأن الروابط النحوية تعد شرطا ضروريا للشعر، وان كان ذلك بمعناه الأشد سطحية، أي بمعنى أن أي نص ينبغي له، بالتحديد ان يوصل فكرة ما. يستخلص من دراستنا أنه انطلاقا من معنى الوحدة ذاك الخاص بالشعر يتحقق بفضل استعمال محدد لعناصر اللغة العادية وتنتج عن ذلك البنية التي وصفناها بالازدواج.

7 . 2 . يؤكد فاليري ان الخاصية الجوهرية للغة العادية تكمن في تلاشي هذه اللغة في الذاكرة فور استيعابها، ويتم تعويضها بالافكار والانطباعات والأفعال الخ . التي تعبر عنها تلك اللغة[1] . انها تدوم في الذاكرة فقط عندما لا تستطيع انجاز دورها المتمثل في استحضار تلك الأفكار والانطباعات والأفعال. في هذه الحالة يكون المطلوب لدينا هو ان تردد على مسامعنا الكلمات المقصودة، إلا انه فور فهمنا لما يقال تعوض اللغة في ذاكرتنا بما تدل عليه. إن اللغة في حد ذاتها لا تدوم. ومع ذلك فان الخاصية المميزة للغة تتمثل بالضبط في قابليتها للدوام. وفيما يتعلق بالشعر فإن الشكل شأنه شأن الانطباع يدوم في ذاكرة القارىء. وبعبارة أخرى تتمتع الرسالة الشعرية بدوام لاتتمتع به الرسالة العادية. ليس المقصود بالدوام هنا حفاظ الشعر على البقاء جيلا بعد جيل وقرنا بعد قرن (دوام عام)، وانما المقصود هنا بالدوام هو كون الشعر يتمتع بكفاءة لكي يدوم في ذاكرة القارىء. ونحن نحيل بهذا على قدرة الشعر على الاسترجاع العفوي. هذا الدوام الفردي هو الأكثر أهمية، اذ يبدو ضروريا لأجل الدوام العام للقصيدة، والعكس ليس صحيحا. لقد كتب فاليري، وهو يصف خاصية الشعر هذه، قائلا : «ان القصيدة، من جهة أخرى، لاتموت لأنها قد عاشت، لقد خلقت قصدا لكي تنبعث من رمادها ولكي تكون دوما ما كانته في البداية. يتوفر الشعر على خاصية تميزه: إنها النزوع إلى إعادة خلق ذاتها بنفس صورتها الأصلية، الشعر يحفزنا نحو اعادة انشائه على غرار ما قد خلق[2]». وبما أن الدوام هو وظيفة وحدة النص [نص ما] فان مفعول اللغة الشعرية هو جزئيا مفسر من قبل البنية التي سميناها الازدواج.

7 . 3 . إن المظهر الذي يساهم فيه الازدواج لتيسير إعادة انشاء القصيدة في الذاكرة

7 . 1 . إن الشعر يختلف عن الخطاب العادي بالصورة التي يستخدم بها اللغة . وهو يختلف عن ذلك الخطاب بأمور أخرى. وكما رأينا في (5) فان الكثير من هذه الاختلافات تنتج باستعمال بعض المواضعات الأدبية. أي ان الكثير من السمات المميزة للشعر عن اللغة العادية تشتق من كون مؤلف القصيدة يعين لعمله هدفا محددا هو كتابة القصيدة. وهذا ينتج عنه عدد وأنواع كثيرة من السمات اللغوية. ولا تكمن الكيفية التي تساهم بها هذه الخصائص في اثارة التأثير الشعري في استخدام واستثمار الامكانات المختزنة في بنية اللغة العادية وانما تكمن في استخدام واستثمار مجموعة من المواضعات التي بلغت حد تحولها إلى سمات تنضم إلى مجموع الخصائص المكونة للمواضعات الشعرية. هذا على الرغم من ان هذه المواضعات يمكن ان تكون من حيث المبدأ مشتقة من الخطاب العادي. ان استخدام هذه المواضعات الأدبية الجلية يستهدف طبع اللغة بطابع خاص الا أن هذه السمات وحدها لا تكسب القصيدة معنى الوحدة الذي يخصها.

ينبغي لكل نص، شعر يا كان ام غير شعري، ان يتصف بوحدة ما: وفي الحالة العكسية نواجه بخطورة تحول النص إلى مجرد متوالية من الكلمات. ان الوحدة في النصوص غير الشعرية تشتق عادة من كون الموضوع ثابتا ان قليلا ام كثيرا ومن كون شتى العناصر اللغوية في تلك النصوص موصولة برباط المطابقة والتعلق anaphores والتكرار الخ . ومع ذلك فحينما نحضر ذلك النص لا نكون بحاجة الى توجيه انتباهنا نحو ما يتعلق باختيار كل مفردة على حدة، وإنما نهتم ونعتني بصلاحية كل تلك المفردات وأهليتها لتوصيل ذلك المعنى القار والثابت. بل الأكثر من هذا إنه من غير الضروري الاهتمام بترتيب تلك المفردات بقدر ما يكون ضروريا الاهتمام بتحقق درجة معينة من النحوية ومن نافلة القول التأكيد أنه سواء تعلق الأمر باختيار أم بترتيب تلك الوحدات يمكن، وهذا يحصل كثيرا، أن

7 . 2 . يؤكد فاليري ان الخاصية الجوهرية للغة العادية تكمن في تلاشي هذه اللغة في الذاكرة فور استيعابها، ويتم تعويضها بالافكار والانطباعات والأفعال الخ . التي تعبر عنها تلك اللغة[1] . انها تدوم في الذاكرة فقط عندما لا تستطيع انجاز دورها المتمثل في استحضار تلك الأفكار والانطباعات والأفعال. في هذه الحالة يكون المطلوب لدينا هو ان تردد على مسامعنا الكلمات المقصودة، إلا انه فور فهمنا لما يقال تعوض اللغة في ذاكرتنا بما تدل عليه. إن اللغة في حد ذاتها لا تدوم. ومع ذلك فان

الخاصية المميزة للغة تتمثل بالضبط في قابليتها للدوام. وفيما يتعلق بالشعر فإن الشكل شأنه شأن الانطباع يدوم في ذاكرة القارىء. وبعبارة أخرى تتمتع الرسالة الشعرية بدوام لاتتمتع به الرسالة العادية. ليس المقصود بالدوام هنا حفاظ الشعر على البقاء جيلا بعد جيل وقرنا بعد قرن (دوام عام)، وانما المقصود هنا بالدوام هو كون الشعر يتمتع بكفاءة لكي يدوم في ذاكرة القارىء. ونحن نحيل بهذا على قدرة الشعر على الاسترجاع العفوي. هذا الدوام الفردي هو الأكثر أهمية، اذ يبدو ضروريا لأجل الدوام العام للقصيدة، والعكس ليس صحيحا. لقد كتب فاليري، وهو يصف حاصية الشعر هذه، قائلا: «ان القصيدة، من جهة أخرى، لاتموت نقدم على العمليتين بقدر من العناية. ومع ذلك ففي الوقت الذي نضع هذه العناية موضع تطبيق فان النص يسمو في هذه الحالات على وضع اللغة العادية لكي يكتسب خصائص اسلوبية معينة. هذه العملية تشكل مجالا مفتوحا للبحث. وهذا ما لا نهتم به الآن. الاهم بالنسبة الينا هو أن في النصوص المعتبرة شعرية يتوفر بكل تأكيد نمط مخصوص من الوحدة، وحدة غير ناتجة عن مجرد استخدام المواضعات الشعرية المذكورة في الفقرة السابقة ولا عن حضور موضوع قار ولا عن روابط نحوية محددة، كما هو الشأن بالنسبة للوحدة التي تخص النص غير الشعري ففي المقام الأول لا تشكل مجموع المواضعات الشعرية الشرط الضروري ولا الكافي للشعر؛ وفي المقام الثاني لا يشكل ثبات الموضوع ولا الروابط النحوية الشرط الكافي للشعر. الحقيقة هي أن ثبات الموضوع شأنه شأن الروابط النحوية تعد شرطا ضروريا للشعر، وان كان ذلك بمعناه الأشد سطحية، أي بمعنى أن أي نص ينبغي له، بالتحديد إن يوصل فكرة ما. يستخلص من دراستنا أنه انطلاقا من معنى الوحدة ذاك الخاص بالشعر يتحقق بفضل استعمال محدد لعناصر اللغة العادية وتنتج عن ذلك البنية التي وصفناها بالازدواج.

لأنها قد عاشت، لقد خلقت قصدا لكي تنبعث من رمادها ولكي تكون دوما ما كانته في البداية. يتوفر الشعر على خاصية تميزه: إنها النزوع إلى إعادة خلق ذاتها بنفس صورتها الأصلية، الشعر يحفزنا نحو اعادة انشائه على غرار ما قد خلق[2]». وبما أن الدوام هو وظيفة وحدة النص [نص ما] فان مفعول اللغة الشعرية هو جزئيا مفسر من قبل البنية التي سميناها الازدواج.

7 . 3 . إن المظهر الذي يساهم فيه الازدواج لتيسير إعادة انشاء القصيدة في الذاكرة

وخلق دوامهـا يمكن ملاحـظتـه بشكـل واضـح بفضل مناقشة مختصرة للظاهرة اللغوية. اننا نعرف جميعا، بوصفنا اعضاء في جماعة لغوية معينة ان قليلا أو كثيرا، نحو لغتنا. ذلك النحو يشتمل على عدد كبير من العلاقات المتشابكة والدقيقة، غير أنه بالامكان ان ذلك العدد يكمن في مجموعة من اصناف العناصر اللغوية وفي مجمـوعـة من القواعد التي يمكننا بموجبها التأليف أو الربط بين هذه العناصر. وتسمح المعرفة بهذا السنن من تركيب وتفكيك أي نمط من انماط الرسائل. تفترض «الرسالة» العادية اختيارا زمانيا وعناصر متنوعة مخصوصة (أطراف من صنف معين ومواصفات) لهذا الكود. في هذا النمط من الرسائل لا يوجد أي عنصر يمكنه أن يسهل على المتلقي مهمة العودة لتفكيكه بنفس الصورة الأصلية. ولكي يتكرر مثل هذه الرسالة بصورة حرفية ينبغي للشخص أن يكون في نفس الشروط التي وجد فيها مركب الرسالة الأول. والأكثر من هذا أن الرسالة لا يمكنها ان تكون متماثلة، اذ بامكان عوامل متعددة غير لغوية أن تتدخل في العملية. وفي كل الأحوال فلا وجود، في الرسالة الأصلية، لشيء يمكنه ان يدفع المتكلم الى اختيار عنصر محدد دون عنصر آخر حينما يحاول اعادة انتاجه. وعلى العكس من ذلك، فإن القصيدة التي تتقدم الى كل واحد منا بوصفها «رسالة» تمثل سلسلة من التماثلات (الازدواج) التي تسمـح للفـرد بإعـادة انتاجها أو العودة إلى تركيبها بكل سهولة؛ ان البنية المخصوصة للقصيدة تدفعنا الى اختيار سلسلة من العناصر الملموسة من بين كل السلسلة التي يوفرها سنن اللغة. وهناك يكمن مصدر الدوام الذي يميز القصيدة.

(1 P. Valery. the art of poetry. tr. Denise Folliot, New York 1958, p. 64 - 71

(2 P. Valery, Op. cit. p. 72

الفهرس

هذا الكتاب

إننا نعرف اليوم بفضل ليفن أن التأثيرات التي اعتدنا على اعتبارها «شعرية» تنتج في جزء كبير منها بواسطة بنيات شكلية، بالغة الثبات على امتداد التاريخ الأدبي، بنيات تسمى الازدواج. وهذا مكسب كبير يعود الفضل فيه الى ليفن. ويتمثل هذا المكسب في تزويد الباحث في الأسلوب والشارح التعليمي للقصائد، بأداة مفيدة جدا في التحليل أداة تسمح بالكلام عن لغة النص باعتماد معطيات ووقائع ملموسة مدركة بوضوح وقابلة للتعيين في نسيج أية قطعة شعرية.

الثمن 20 درهما